الراوي.. وسؤال التناص السردي

تواصل الراوي في هذا العدد احتفاءها بالدراسات السردية الموسعة التي تعمق الجوانب النظرية في السردية العربية. ورغم أهمية هذا الجانب فإن الراوي تقترح أن يكون عددها القادم عن قضية من أهم القضايا السردية، وهي قضية تعالق الرواية مع التراث السردي، رغبة في استكشاف جماليات التجارب السردية التي أنجزها الروائيون العرب، بدءاً من تجارب جورجي زيدان، ومروراً بإسهامات نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وواسيني الأعرج وغيرهم من الكتاب الذين جدوا في ارتياد آفاق التراث السردي. والراوي تسعد باستقبال المساهمات في هذا الموضوع، وتعد بنشرها مجتمعة إن توفرت المادة الملائمة لتكون بين يدي الباحثين وطلاب الدراسات العليا.

رئيس التحرير
حسن النعمي

كما توجه الراوي عناية السادة الباحثين والقراء إلى رغبتها في استقبال حوارات مع المختصين في السرديات العربية ومع الروائيين العرب للتعرف أكثر وعن قرب على أنماط التفكير السائدة خارج فضاء الكتابة النقدية والسردية.

كما يسر الراوي أن تؤكد استعدادها لنشر مقالات عن السينما والمسرح من المنظور السردي، رغبة في مقاربات شاملة لكل أشكال التعبير السردي.

* * *

فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة (نقد المجتمع والعلاقة بالآخر)

عبدالحكيم محمد صالح باقيس

كثير من رواد الأدب والفكر اليمني من ظلوا في دائرة النسيان، وكان من حظ بعضهم العاثر أنهم جاءوا في ظروف تاريخية لم تتح لهم أن يلقوا الاهتمام والتقدير الذي يليق بهم وبتراثهم الإبداعي؛ لأن ظروف الواقع الثقافي وخصوصية البيئة المحلية اليمنية وقتئذ لم تكن تسمح بأن يجدوا ما وجده غيرهم من الرواد في بعض البيئات العربية الأخرى، ولذلك ظل تراث هؤلاء الرواد والدعاة المصلحين بحاجة إلى من يجلو عنه ركام النسيان وغبار الإهمال، وإذا وجد بعضهم شيئاً من العناية والتكريم مؤخراً مثل محمد علي لقمان الذي احتفي به وبإبداعه المتعدد في الندوة الشهيرة التي عقدتها جامعة عدن في نوفمبر 2006م، فإن تراث آخرين لم يزل يقبع تحت ركام الإهمال حتى اليوم، ومن بين هؤلاء الرواد الأديب والمصلح الاجتماعي والصحافي أحمد عبدالله السقاف.

وسنكتفي هنا بإضاءة جانب واحد من تراثه الإبداعي المتعدد، وعند ريادته التاريخية في الفن الروائي اليمني[1]، وأحمد بن عبدالله بن محسن بن علوي السقاف، هو كاتب يمني حضرمي، ولد بالشحر في 1299هـ/1882م، وينتمي لأسرة علوية عرفت بالدعوة والعلم، هاجر إلى إندونسيا عام 1326هـ/1908م لزيارة شقيقه الأكبر محمد الذي سبقه إليها، لكنه أعجب بتلك الأرض واستقر بها، وراح يمضي سيرته هناك متنقلاً بين أقاليم إندونيسيا التي استوطنتها الجاليات اليمنية والعربية، ويسهم في أثناء ذلك في النهضة الثقافية ونشر التعليم بين المهاجرين العرب في شرق آسيا، وينذر حياته لذلك، وعندما قرر بعد مرور سنوات طويلة العودة إلى موطنه أدركته المنية في طريق عودته على ظهر إحدى البواخر في جمادى الأولى 1369 هـ/1950م، لكنه ترك آثاراً مهمة، منها آثاره في القص الأخلاقي والاجتماعي (فتاة قاروت – الصبر والثبات – ضحية التساهل)، وله ديوان شعر صدر في جدة، وكتب كثيرة، منها «تاريخ الإسلام ببانتن» و«تاريخ الإسلام في إندونيسيا» ومؤلفات أخرى لم تطبع، ربما فقدت في رحلته الأخيرة التي توفي بها[2].

ولا نعلم أهي الوفاة الدرامية لأحمد عبدالله السقاف (رحمه الله) فوق ظهر سفينة بعد يومين من ركوبها – وهو يأمل أن تعيده إلى موطنه بعد رحلة طويلة في المهجر دامت 43 عاماً، وبعد أن شعر الشيخ الكبير بدنو الأجل عند عتبات السبعين – كانت السبب في ضياع بعض تراثه الإبداعي، وخصوصاً أن الشيخ قد حزم حقائبه ونفض يديه من هجرته الطويلة، أم هي الخشية من لعنة القص والقصاصين والموقف منهم منذ تراثنا القديم الذي جعل فنونهم النثرية في مرتبة أخيرة، فجعلته يحجم عن نشر أعماله الروائية على نطاق أوسع، ومدى أبعد من محيطه، مكتفياً بثلاث روايات، وبما حققه من أهداف تعليمية وإصلاحية كان يجد القص وسيلته إليها. ومهما يكن فقد كان السقاف رائدا من رواد الرواية العربية، ويكفي أنه من سفراء الرواية والأدب العربي في المشرق، وتعدُّ روايته (فتاة قاروت) أول رواية يمنية وقد صدرت في أواخر العشرينيات من القرن الماضي (1927)، وربما تزامنت – إن لم تسبق بعام – مع إعادة نشر رواية محمد حسين هيكل (زينب) والاحتفاء بها عام 1928م، بعد أن صدرت للمرة الأولى عام 1913م، وهذا الاقتراب الزمني برواية زينب هو في الواقع اقتراب كذلك من كثير من عناصر الرواية الفنية، وللسقاف روايتان أخريان بعنواني (الصبر والثبات) و(ضحية التساهل).

ريادة السقاف:

يذهب معظم الدارسين للرواية اليمنية إلى اعتبار بداية الرواية في اليمن بعام

1939م، وبصدور رواية (**سعيد**) لمحمد علي لقمان وما تلاها في عدن من روايات، وتستثنى بداية مهمة قبل ذلك، ربما بأكثر من عشر سنوات على الأقل، بل قد انطلق بعضهم في تبرير ذلك بحجج غير نقدية منها أن هذه البدايات جاءت خارج حدود الخارطة الجغرافية لليمن، وأن كتابها (أحمد عبدالله السقاف وعلي أحمد باكثير) قد هاجروا، أو أنهم لم يتناولوا موضوعات ذات خصوصية محلية تتصل بواقع اليمن، وكأنه – وفقاً لهذا الرأي – على الأديب ألا يتناول قضايا تتجاوز حدود الواقع المحلي، كالقضايا الإنسانية والقومية والإسلامية، وأن يظل الأدب أسيراً لمضامين الواقع المحلي فقط!!. وهذا الرأي يجافي طبيعة الأدب الإنسانية وجوهر الكتابة الإبداعية التي لا تحدها حدود جغرافية أو موضوعاتية. ومهما يكن فعندما اختار السقاف أو باكثير كتابة الرواية، كان ذلك وسيلة في دفاعهما عن الهوية القومية والإسلامية، حيث خاض الأول صراعاً سياسياً واجتماعياً وثقافياً بواسطة الرواية والمؤسسات التربوية والتعليمية والإعلامية التي أسهم في تأسيسها ضد الاستعمار الهولندي والمؤسسات التبشيرية في إندونيسيا، ولذلك فقد استعان بمضامين الرواية ذات النزعة التعليمية والمغزى الأخلاقي والسياسي؛ بل جاءت روايته الأولى (فتاة قاروت) لتصف الواقع الاجتماعي والثقافي للمهاجرين اليمنيين والعرب في مهاجرهم الشرقية ومقاومتهم لنفوذ الهولنديين. واتخذ الثاني من الرواية التاريخية وسيلة لمواجهة الهزيمة التي تعرضت لها الأمة بعد نكبة فلسطين، وأعاد كتابة التاريخ العربي والإسلامي روائياً في محاولة لتوظيف أحداثه من أجل مواجهة الواقع الذي أفرزه احتلال فلسطين والتماس العظة والعبرة من ذلك التاريخ .

وشأن كل البدايات الروائية في معظم الأقطار، فقد اتسمت البدايات الروائية اليمنية بمظاهر النزعة التعليمية ونقد المجتمع، سواء الروايات التي صدرت في المهجر كروايتي أحمد عبدالله السقاف (**فتاة قاروت**) و(**الصبر والثبات**)، أم الروايات التي صدرت في الموطن كروايتي محمد علي لقمان (**سعيد**) و (**كملاديفي**)[3]. والرواية التعليمية أو الرواية ذات القضية كما يطلق عليها أحياناً، هي في أبسط تعريفاتها ذلك النوع من الروايات التي يتصل القص فيها بالمضامين الأخلاقية والإصلاحية، وتنطوي على قدر من المعلومات العلمية، بغرض التأثير على الناس وتوجيههم، وغالباً ما ارتبط هذا اللون من الروايات بمراحل البدايات؛ لأن كتابها من المصلحين أو الدعاة والمفكرين الذين اتخذوا من القص التعليمي والأخلاقي وسيلة لبث قيم ومفاهيم تربوية، وذلك ما نجده في بواكير الرواية العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن

العشرين عند رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد المويلحي وحافظ إبراهيم، وفيما كتبه معظم رواد الكتابة الروائية على مستوى كل بيئة عربية. وفي أدبنا اليمني يمكن اعتبار أحمد عبدالله السقاف ومحمد علي لقمان رواد هذا اللون من الكتابة الروائية .

وليس هناك تاريخ محدد لظهور رواية (فتاة قاروت) التي صدرت في إندونيسيا في العشرينيات من القرن الماضي باللغة العربية، ثم ترجمت إلى اللغة الإندونيسية، غير أنها تسبق روايته الثانية (الصبر والثبات) التى صدرت فى عام 1929م بعام أو عامين، ذلك إذا استثنينا العامل الزمني وظروف الطباعة والنشر وقتئذ، وكون الكتابة ربما تمتد لتاريخ أبعد من تاريخ النشر، وتذكر له بعض المصادر رواية ثالثة بعنوان (**ضحية التساهل**).

ولكي نفهم دلالة هذه الريادة الروائية المهمشة لابد من الإشارة إلى الدور الإصلاحى الذى قام به أحمد عبدالله السقاف فى المهجر الآسيوى، وهو الدور الذى سيقوم به محمد على لقمان فى عدن، الدور الذى كان سبباً فى اتجاههما نحو الشكل الروائى، فعندما هاجر السقاف من موطنه متجهاً إلى شرق آسيا، إلى جزر الهند الشرقية، هاجر وهو يحمل فى جعبته ثقافته وعلومه العربية الإسلامية التى تشربها فى اليمن، فى حضرموت ومنتدياتها، مثلما فعل بعده كثير من المهاجرين مثل علي أحمد باكثير الذى هاجر إلى مصر، فقد غادر السقاف وهو يحمل مع هموم المعيشة هموماً ثقافية وإصلاحية، فمنذ أن لمست قدماه المهجر راح يقوم بدوره الاصلاحى الوطنى الإسلامى، أكان ذلك مع أبناء قومه من العرب المهاجرين، أم مع السكان المحليين للأرض التى اتجه نحوها، وقد تركزت أكثر جهوده كداعية ومصلح اجتماعى في جانبين رئيسين، هما: التعليم والإعلام، ولعل أهم الجهود التى تنسب إليه في المجال الإعلامى تأسيسه لمجلة (الرابطة العلوية) فى عام 1927م، وقد اهتمت بالقضايا الدينية والأدبية والتاريخية، لاسيما ما كان منها متصلاً باليمن عامة، وبمدن حضرموت خاصة، «وتعد الرابطة العلوية من أهم المراجع التاريخية لتغطيتها مجمل الفعاليات التى حدثت فى المهاجر الحضرمية والوطن مثل حركة الاصلاحات الوطنية والتعليمية»(4). كما كان من من أوائل من كتبوا فى صحيفة (الإصلاح) التى صدرت فى سنغافورة فى 1916م، إلى جانب كوكبة كبيرة من المهاجرين والمصلحين الحضارمة، الذين أسسوا صحافة يمينة فى المهاجر الشرقية، وهى صحافة اهتمت فيما اهتمت به من قضايا إصلاحية واجتماعية ودينية بشؤون الأدب العربى واللغة العربية.

ولم تقف جهود السقاف الإصلاحية

ودعوته للنهضة الفكرية عند حدود إسهاماته في مجال الصحافة والإعلام، بل راح يؤسس المدارس العربية لتعليم أبناء العرب لغتهم وحضارتهم، مثل المدرسة الخيرية في سورابايا عام 1911م، والمدرسة الإسلامية في صولو، وفي جاكرتا تولى زمام مدرسة أخرى[5]، ولأن ما كان ينادي به لا ينسجم مع السياسة الاستعمارية التبشيرية الهولندية في إندونيسيا، فقد «أبعد المدارس التي يشرف عليها من المساعدات المالية من حكومة هولندا التي عرضت له مراراً في الوقت الذي يركض غيره إلى ذلك ركضا»[6]. ولم يدخر أحمد السقاف جهداً في سبيل نشر القيم الإنسانية والمثل الأخلاقية والإصلاح الاجتماعي، ولذلك استعان بفن القص ليروج من خلاله أهدافه التعليمية والإصلاحية ولا غرابة في أن تسود المواعظ والنصائح وكل ما يتصل بالنزعة التعليمية في كتابته الروائية على حساب العناصر الفنية والروائية، وهو في ذلك مخلص لتيار الرواية التعليمية ونقد المجتمع الذي يجعل الصدارة في الحكي للمضامين الأخلاقية والإصلاحية، حيث تلتمس العظة والعبرة، والمعلومة العلمية .

فتاة قاروت:

تدور أحداث رواية (فتاة قاروت أو مجهولة النسب) حول قصة حب رومانسية، بين (عبدالله) القادم من حضرموت إلى مقاطعة (قاروت) الإندونيسية، طلباً للراحة والتمتع بمظاهر الطبيعة الساحرة التي ينشدها الرومانسيون، فيلتقي بالصدفة بفتاة حسناء تدعى (نيغ) كانت تسير برفقة أبويها، وهي في الواقع لم تكن غير ابنة مهاجر عربي واسمها (إيفة) المخفف من اسم (شريفة) بحسب ما ألمح السارد لعادة السنديين في تخفيف بعض الأسماء العربية، لكنه لم يكشف عن هويتها الحقيقية إلا في النهاية.

وكعادة القصص الرومانسية يعلقان منذ النظرة الأولى في عاطفة الحب وعذابات الغرام، ويزداد حب عبد الله لنيغ بعد أن يعلم أنها لا تحسن غير اللغة العربية التي تعلمتها أثناء إقامتها في مكة ومصر، وتبادله هي نفس العواطف، ويعجب بها ويتعرف على جانب من شخصيتها بواسطة صديقتها (رصيدة) التي تقوم بنقل رسائلها إليه، وتمضي الأحداث في تصوير علاقتهما وحبهما العذرى الذي يعانيان في سبيله الدسائس والمكائد التي تعصف به، وتنتهي العلاقة بسفر عبدالله إلى مدينة أخرى بعد الإيقاع بحبهما، وليبدأ حياته مع ابنة عمه المفروضة عليه، بينما تظل نيغ مغدوراً بها، تترقب عودة الحبيب الذي غدر به أيضا. وبالرغم من أنهما لم يلتقيا إلا مرة واحدة، وبشكل عابر، لم يتبادلا فيه الحديث إلا بلغة العيون، تبدو أحداث القصة وكأنها تصف تجربة غرامية طبيعية، وهذا يخالف المنطق

الدرامي وما ترتب على هذا اللقاء من تصوير مبالغ فيه للعواطف والمشاعر الملتهبة بينهما، وكأن السقاف الكاتب المحافظ لم يسمح لخياله أن يسترسل في سرد تفاصيل علاقة غرامية طبيعية، أو قصة حب تتضمن مجموعة من اللقاءات بين الحبيبين، واكتفى بلقاء عابر واحد بحضور الأهل، لأنه كان ينشد هدفاً إصلاحياً لا مجرد قصة غرامية.

وحسب المفهوم التقليدي للسرد الذي يعتمد على الحبكة وتدرج الحدث وتواليه من البداية إلى الذروة والعقدة ثم الحل - وهنا ربما يستساغ ذلك – تكمن (عقدة) الرواية في رفض (مينة) أم نيغ لزواجها من الشاب العربي عبد الله، مفضلة الثري الهولندي (فان ريدك)، ولأنها لا تستطيع إرغام ابنتها تقوم بتزوير رسالة من عبدالله لابنتها حتى تظن أنه يرفض مشاعرها والارتباط بها، ويشترك شقيقه (عبدالقادر) القادم من حضرموت لاستعادته في إخفاء مراسلات نيغ التي تحاول الاستنجاد به واستعادته إليها، وبذلك تكتمل حلقات رفض هذه العلاقة من قبل الطرفين (العائلتين) كما في سائر قصص الحب المعروفة، حيث يكون للأسرة الدور الحاسم في تحديد مصير علاقة الحب؛ الأم التي تحاول حماية ابنتها من زواج في وجهة نظرها غير مناسب، والشقيق الأكبر الذي يرى في زواج عبدالله من إحدى النساء السنداويات المحليات (الإندونيسيات) خروجاً عن التقاليد ووقوعاً في شرك السحر الذي ينبغي حمايته منه، وبعد أن يرحل عبدالله معتقداً وفاة محبوبته، وتمر الأيام، يكتشف الحبيبان الخديعة، وتطفو مشاعرهما مرة أخرى لتنتهي الأحداث بعودة كل منهما للآخر، وتأتي النهاية سعيدة شأن معظم الروايات الرومانسية بانتصار إرادة الخير والحب على الشر والخديعة، وتستعيد (نيغ) المجهولة النسب هويتها الحقيقية عندما يُكشف في آخر الرواية في مشهد حافل بالدرامية يجمع الشخصيات الأساسية أنها لم تكن غير ابنة عمه (عمر) الذي تزوج من (مينة) ثم هجرها بعد ثلاثة أيام فقط، فتتضاعف السعادة باجتماع الشمل والقرابة، ويلاقي الأشرار خارج إطار العائلة ممن وقفوا في وجه العلاقة الغرامية مصيراً مأساوياً، أما من كانوا في إطار العائلة فلم يلقوا ذلك المصير لأن دوافعهم لم تكن شريرة محضة.

وكباقي القصص الرومانسية ذات المغزى التعليمي، يقسم المؤلف الشخصيات إلى نوعين، طيبة وشريرة؛ فإذا كان عبدالله ونيغ ومن يساندهما مثل (رصيدة) والخادم (سترون) شخصيات طيبة، فإن هناك أخرى شريرة هي (مينة) والدة نيغ و(رسنا) زوج مينة الذي يحاول بيع (نيغ) مقابل المال و(الحاج مخطئ) الذي يبدو في صورة رجل الدين المزيف، و(فان ريدك) الرجل الهولندي

الثرى الذي يعجب بـ(نيغ) ويحاول اتخاذها عشيقة له، مغرياً أهلها بالمال تارة وبالترهيب تارة أخرى، وتصف الرواية بغضه للعرب وتشويهه لصورتهم، في مقابل حب نيغ ودفاعها عنهم على نحو ما تتضمنه المشاهد الحوارية في الفصلين الخامس والسادس من الرواية[7].

ويبدو من خلال أحداث الرواية أن السقاف قد اهتم بسرد التفاصيل والمبالغة في رسم الأحداث الحافلة بالمفارقات الدرامية حول علاقة الحبيبين (عبدالله ونيغ) وما يتعرضان له من دسائس وإدارة الصراع حول محاولة عبدالله إنقاذ نيغ من أهلها ومن الثري الهولندي، وتحفل الرواية بالمناجاة بين الحبيبين يتخللها الشعر في بعض الأحيان، وبالمفارقات والمبالغات على حساب رسم الشخصيات وباقي العناصر الفنية، وهذا شأن كل البدايات الروائية في مطلع القرن حيث كان الاهتمام ينصرف إلى المغزى الأخلاقي والاجتماعي .

نقد المجتمع وقضية التعليم:

منذ البداية كان المؤلف قد حسم هدفه من كتابة الرواية عندما أعلن على غلافها بأنها «**رواية غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب في جاوة، ووصف بلاد السند وعادات أهلها بأسلوب رشيق**»، وكتابة جملة أو فقرة على الغلاف تلي العنوان مباشرة عادة معظم الكتابات الروائية في البدايات، وخصوصاً تلك الروايات التي تتجه نحو الهدف الإصلاحي أو التعليمي، حيث يعمل توصيف الكاتب لروايته إلى توجيه القارئ نحو المغزى الأساسي، أو الهدف من وراء القص، ووصف السقاف لروايته بأنها «غرامية وانتقادية» يضعنا منذ البداية في سياق خاص من التلقي لخطاب مهموم بالشأن الاجتماعي، ولذلك فقد توازى الخط السردي الذي يدور حول العلاقة الغرامية بين (عبدالله) و(نيغ) وما يتصل بها من أحداث مع الخط التعليمي الإصلاحي في نقده لبعض جوانب حياة المهاجرين العرب، وجُعلت القصة الغرامية إطاراً لتمرير خطاب المؤلف الثقافي، «وعلى الرغم من تعاطف المؤلف مع شخصيتي عبدالله ونيغ، فهو في الحقيقة يستخدم العلاقة الغرامية بينهما لينتقد إقدام المهاجرين الحضارم على الزواج من النساء المحليات»[8]، لكنه لا ينتقد إقدام المهاجرين العرب على الزواج من النساء المحليات من موقف عرقي أو طبقي كما يمكن أن تذهب إليه بعض القراءات، بل نراه ينحاز إلى العلاقة الغرامية، وإلى النساء المحليات باعتبارهن ضحايا، ليس لزواج غير متكافئ، وإنما لعدم تقدير الرجال العرب أنفسهم لعلاقة الزواج، وما يجب أن تقوم عليه من

مودة ومشاعر والتزام، ولذلك تظهر النساء المحليات في الرواية من أمثال الأم (مينة) والصديقة (رصيدة) ضحايا لزواج عابر وقعن فيه بسبب سذاجتهن وثقتهن الكبيرة بالعرب المهاجرين، وهو في ذلك يوجه إدانته و(نقده) لبعض المهاجرين العرب من موقف إنساني، ينحاز فيه للعلاقات الإنسانية والرابطة الاجتماعية كما يجب أن تكون، ويفصح عن ذلك على لسان عبدالله عندما تخبره نيغ بأنها مجهولة النسب فيخبرها بأنه أحبها لذاتها بعيداً عن نسبها[9]، ونذهب إلى هذه القراءة في عدم انحياز السقاف لرابطة النسب والعرق، لأنه ربما تحققت في شخصية عبدالله درجة من التماهي مع شخصية السقاف؛ وغني عن البيان أن معظم أبطال الروايات الأولى يتماهون مع الكتاب أنفسهم، بحيث لا يصعب اكتشاف مستويات ذلك التماهي، فعبدالله يعجب بجمال قاروت ويقرر الاقامة بها مثلما فعل السقاف، ويقترب تكوينه الثقافي من تكوين السقاف، ذلك إذا ما استثنينا النسب العلوي الذي يجمعهما، فـ «**لم يكن عبدالله من عامة الناس، فقد تربى في حجر والده وأساتذته تربية حسنة، وأخذ بحظ وافر من العلوم والآداب، واتصل بكثير من العلماء وأهل الفضل في حضرموت... وله ميل زائد إلى الأدب وأهله، لأن نفسه شعرية خيالية، وطباعه رقيقة جداً، وله شعر رائق، وهو في الشعر أحسن منه في النثر** ...»[10]، وواضح أن بطل الرواية عبدالله يشترك في ذلك الوصف مع كاتبها أحمد عبدالله السقاف.

والواقع أن قضية زواج المهاجرين اليمنيين من الشعوب الأخرى ظلت قضية أساسية في الرواية اليمنية التي تصدت لموضوع هجرة اليمنيين منذ السقاف، مروراً بمحمد عبدالولي، الذي تناول مسألة الهوية لدى أبناء المهاجرين في أفريقيا في روايته الأولى (يموتون غرباء) على نحو خاص، وانتهاءً بعزيزة عبدالله في (طيف ولاية) وعبدالناصر مجلي في (رجال الثلج) عند تناولهما لأزمة الهوية التي يواجهها المهاجرون وأبناؤهم في الغرب .

ولأن السقاف قرر منذ البداية أن روايته «**غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب**» فقد ظل يقدم مجموعة من اللوحات والنماذج التي تتصل بنقد المجتمع العربي في إندونيسيا، مثل تناقضات السلوك الاجتماعي كمسألة حجاب العربيات من بني قومهن وعدم احتجابهن من الآخرين، وعادات الزواج وما يتصل بها من نفاق اجتماعي بحجة احترام التقاليد، وفي هذا النقد الذي يأتي على لسان الراوي يبدو السقاف معارضاً لهذه التقاليد، لكنه يصوب عينيه ووعيه أحياناً نحو أهم مناطق واقع المهاجرين العرب حساسية وأهمية، وقد يأتي به على لسان شخصيات عابرة في السرد،

لا وظيفة لها في القصة، ينطقها السقاف بخطابه الثقافي والاجتماعي، مثل شخصية الرجل العامي الساذج الذي ركب القطار فالتقى به عبدالله، ففي حديث بينهما راح رجل القطار ينتقد تمركز النشاط الاقتصادي للتجار الحضارمة في جاوة وبلاد المهجر، وعدم اهتمامهم بنقل جزء من تلك الأموال إلى الموطن، للإسهام في التجارة ومساعدة الناس الذين يعانون الفقر هناك، وانتقد عدم إنفاق التجار العرب على النشاط الخيري والاجتماعي والأهلي كما يفعل التجار الصينيون والغربيون، وقد أنطق هذه الشخصية لغة سردية عامية تقربها إلينا وتقنعنا بواقعيتها، وهو يفعل ذلك مع شخصيتين فقط، هما رجل القطار وعبدالقادر، لأنهما أكثر التصاقاً بالبيئة المحلية الحضرمية، الأول كان يعي منذ البداية هدفه من الهجرة، وظل محتفظاً برابطة وثيقة بالموطن، ولم يسمح لنفسه الاندماج في الحياة الجديدة كما فعل الآخرون، وتعدّ اللغة شكلاً من احتفاظ الذات بهويتها، والثاني جاء من حضرموت لينقذ أخاه من الضياع الذي اعتقده، ويبدو في صورة الرجل العامي البسيط الغيور على التقاليد ولا يقبل الخروج عليها، وكلاهما يقدمان الصورة المثلى لشخصية الرجل الشعبي الطيب، ولنا أن نستشهد بهذا المجتزأ المهم من كلام رجل القطار وهو يوجه حديثه لعبدالله منتقداً واقع التجار العرب والقلق من التعليم في المدارس الأجنبية بمنطق الرجل البسيط:

«افتهم افتهم تلحين ولوقلت مانته مخطي يوم تنقد العرب كان افتهم لي كلامك من أول مره وايه تشوف ما هو سوى كلامي لي قلته لك يوم ذكرت العرب، والله ما هو حق بغض مني لهم ولا هو استحقار، ماحد يبغض جماعته، لكن تخيل نفسك يالانسان إذا شفت شي ماهو سوى واجب تسكت قياسك يوم العرب لهم سنين في جاوه وفيهم تجار ال بامية ألف وال باميتين ألف واحد معه ملايين ماسيب الصغران ال باخمسين ستين مخلين متجرهم كله في جاوه، ولو بتلو حتى نص متجرهم لاحضرموت وعمرو بلادهم كان هم في خير وحقهم محفوظ والمساكين با يعيشون هناك قياسك شف خوك له سنتين يوم جئت لاجاوه جيت بقصبة راسي لا فوقي ولا تحتي ولا عرف سميه ولا زاهد اكتب ولاحسب وتكرم ربك في مدة السنتين حصلت حق ثلاثه ألف وخمسمايه قد بتلت منها لاحضرموت الفين وخمسمايه خذنا بها مال في البلاد، والذي استغرقته هنا حق خمسماية منها ثلاثمايه حق خشه صغيره في بتاوى في الكانفون لي تكن الراس والباقي حق خمسمايه تميت بيع واشتري فيها أول الشي حصلت فويد زينه

واخره ذي السنه كلها الغراما الفايدة على راس المال قياسك لو ما قدمت ذيك لاحضرموت كان تلاحقت .. ولاقياسك في تجار العرب يشوفون بعيونهم الشينه والفرنج يخرجون الوف في معزة جماعتهم والعرب ومتجرهم كله في جاوه ما لقوا لهم حتى (رومه ساكت) لهم وحدهم ما حد يخلطهم، ذلحين لامرض مذلول شلوه لا رومه ساكت حق الفرنج، وكم ياعبدالله باعد لك اشيا لي تشق، ذلحين قالوا سكولات هيا عسى خير ما العلمه الا ماشي كما اصل بايعلمونهم شي ينفعهم وبايتخرجون اخيار اهل طاعه وعباده وبايقرونهم القران وبايقرونهم كتاب بر الوالدين ويقولون لهم شوفوا بلادكم حضرموت ماشي كماها وشوفوكم هنا الاغريا لاجل ما ينسون بلادهم واهلهم وبعد ما يقول شي يعلمونهم الفنتره حق سكولات الفرنج لاجل ماحد يقمرهم إنما يقولون لهم اذهنو تقعون فرنج وشرط ان عيال العرب بايفوقون غيرهم لا حصلو طمه زينه قياسك يا عبدالله شفنا محسور بالمره يوم ما تعلمت ولو يمكن ودي الا ادخل السكوله لكن غلق معاد ينفع الطعم تحت العقبة»(11).

وقد يبالغ في تقديم النماذج المنقودة مثل نموذج شخصية (المتفرنج) الذي راح يتنكر لبني قومه من العرب الحضارم ويقلد الهولنديين والأوروبيين في الهيئة وفي النيل من العرب، وقد أطال في تقديم هذه الشخصية أكثر من غيرها، بحيث تبدو شخصية (المتفرنج) على النقيض من شخصية نيغ التي لم تزل تعتبر في السرد مجرد فتاة سنداوية (إندونيسية) ، ففي حين تدافع عن العرب وحضارتهم وتتكلم لغتهم وتحرص على لباسها المحلي، يتنكر (المتفرنج) للغته العربية، ويرفض الحديث بها ويحرص على الظهور باللباس والشكل الأوروبي، وتستعيد نيغ هويتها العربية بينما يفقدها المتفرنج الذي يشير له كذلك بـ(المتبرنط)، ومن الملاحظ أن السقاف لم يمنح (المتفرنج أو المتبرنط) اسماً إمعاناً في الدلالة على انسلاخه عن هويته القومية، وتعميقاً لنموذجيته لطائفة من الناس ربما كان يجدهم على مستوى الواقع، وهنا لايمكننا في تلقي رسم هذه الشخصية تجاوز موقف السقاف الفكري ورؤيته الخاصة التي تمثل جانباً من الصراع الذي شهده مجال التعليم وقتئذ، بين اتجاهين؛ اتجه الأول نحو الثقافة الغربية ودخل المدارس الأجنبية ولم يجد حرجاً في التعامل مع الغربيين والانفتاح على ثقافتهم، والثاني هو اتجاه محافظ ظل شديد الارتباط بميراثه الثقافي التقليدي، ولم ير في الغرب غير الصورة الاستعمارية، ونلمح في وصفه المتفرنج شيئاً من ذلك الصراع، والوصف كما هو معلوم ليس عملية حيادية يمارسها الواصف، وهو المجال

الأنسب لاستدعاء الأيديولوجيات، وكأن السقاف يحاول برسم هذا النموذج النيل من خصومه في ميدان الثقافة والتعليم، يقول في جانب من وصفه للمتفرنج أو المتبرنط:

«.. أما هذا المتبرنط فقد أضر به التعليم من حيث أراد الاستفادة منه، فبدلاً من أن ينفع قومه بمعلوماته ويسعى في تقويم الأخلاق وتهذيبها باللطف واللين صار عوناً للأجانب عليهم ، فلا هو أوروباوي فنقول إنه يعمل لصالح قومه، ولا هو عربي فينفع إخوانه، ولا هو كفى الناس شره وشر ما تعلمه وخيره وخير ما تعلمه وعكف على بطالته وسقط مع الساقطين»(12).

وفي الحديث عن النموذجين (رجل القطار – المتفرنج) تبدو قضية التعليم التي انشغل بها السقاف وراح يسهم في حلها من وجهة نظره من خلال تأسيس المدارس العربية على نحو ما ذكرنا سلفاً، في قلق الأول – كما جاء في آخر حديثه – من أن تتحول المدارس إلى صورة مطابقة للتعليم الأجنبي، ولا تحتوي على ما يربط الناس بعقيدتها وموطنها، ولابأس من وجهة نظره من تعلم بعض علوم المحاسبة (الفنتره)، وفي واقع الثاني الذي أفقده التعليم الأجنبي – كما يرى السقاف – هويته الأصيلة وأضر به من حيث أراد الاستفادة.

ومنذ بداية الرواية طرح السقاف مشكلة التعليم، فنيغ تواجه مشكلة عدم قبولها في المدارس المحلية بسبب تمسكها باللغة العربية، ورفضها المدارس الأجنبية الأوروبية، ولم يغب عنه الإشارة المباشرة لدور الغرب الاستعماري في أوضاع الشعوب الرازحة تحت هيمنته في عبارة في غاية الإيجاز والدلالة توجهها نيغ لخصمها في الحوار الهولندي فان ريدك، تصف مايتسبب به غياب التعليم من جهل وفقر وهدر للكرامة عندما تقول له:

«لو كان للمسلمين هنا مدارس راقية لما وقفت أنا هذا الموقف ولا مدّ ابي يده لقبول شيء منك، ولا سجدت أمي أمامك بمبلغ زهيد من المال»(13).

وهكذا نرى السقاف يكرر الإشارة إلى هذه القضية، ويؤكد أهميتها كلما وجد مناسبة لتمرير خطابه المهموم بالتعليم . وغني عن البيان أن الموقف من التعليم الأجنبي قضية شغلت معظم الرواد وفي كل البيئات، وهي جزء مهم من خطاب البدايات الروائية في كل الأقطار العربية، وتم تناولها من وجهات نظر متعددة، منذ علي مبارك في **(علم الدين)** الذي حدد هدفه في مقدمة روايته، قائلاً: «ولا شيء أنفع له [الوطن] وأجلب للخير والبركة إليه من تعليم أبنائه، وبث المعارف والفنون النافعة فيهم، حتى

يعرفوا حقوقه ويكونوا يداً واحدة في نفعه وخدمته وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة... وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة وحسن التربية، فإن الجاهل لايحسن نفع نفسه، فضلاً عن نفع غيره...»[14]، وفي الجزيرة العربية جاءت رواية (**التوأمان**) عام 1930م لعبد القدوس الانصاري باعتبارها أول رواية سعودية ذكرها المؤلف بأنها «**رواية ادبية علمية اجتماعية**» لتعبر عن موقف مماثل لموقف السقاف الرافض للمدارس الأجنبية، وهذه الرواية كما يرى بعض الباحثين «نص إيديولوجي نسبته للرواية من باب التجاوز والريادة التاريخية ليس إلا»[15] و«تحكي (التوأمان) فكرتها العامة من خلال أخوين توأم هما رشيد وفريد ابنا الشيخ سليم... وقد سار رشيد في مجال التعليم الوطني فحقق النجاح، ووصل إلى أعلى المراتب، بينما سار فريد في مجال التعليم الأجنبي فكان مصيره الفشل والقتل في فرنسا»[16]، وفي الموطن جاءت رواية (**سعيد**) 1939م لمحمد علي القمان، لتناول نقد ظواهر المجتمع السلبية، ومن بين ذلك ظاهرة عزوف الشباب عن العمل والتعليم، ويقدم فيها رؤيته على لسان سعيد الشخصية المحورية «لا يصلح الأبناء إلا المدارس الراقية والأساتذة المثقفون والبيئة الصالحة والرفاق الطيبون والمحيط الطاهر من أردان الفساد الخلقي، أما إذا كانت المدارس متأخرة والمعلمون أغبياء والمحيط فاسد فلا غرابة أن يضرب الجهل أطنابه على ربوع البلاد... وقد انتقلت التجارة والجاه والشرف من العرب والمسلمين سكان البلاد إلى غيرهم من الشعوب الأجنبية التي أصبحت تتحكم في مصائرنا ونحن لا نفكر حتى في تعلم أبنائنا بعض الصنائع أو الحرف اليدوية، وهكذا أصبحنا ونحن لا دنيا ولا آخرة تؤمل...»[17]، وعلى هذا النحو إذا نظرنا لسائر البدايات الروائية الأولى في بقية البيئات العربية التي انطلق فيها الرواد من هموم مجتمعاتهم.

العلاقة بالآخر:

غير أن (فتاة قاروت) لا تقف عند المغزى التعليمي ونقد المجتمع، وإنما تتناول في إطار العلاقة الغرامية صراعاً حضارياً يتخذ شكلاً رمزياً، ما يمكن أن نعدها من الرويات المبكرة التي تناولت جوانب مختلفة في العلاقة بالآخر الغربي، صحيح أنها لم تتناول هذا الصراع بعمق كبير أو من زوايا مختلفة كما فعلت الروايات العربية الأخرى التي تلتها، وهنا لايمكننا إغفال زمن الكتابة وهي فترة العشرينيات من القرن الماضي، فلم تكن مواجهتنا مع الغرب قد اتخذت شكلها العنيف بعد الحرب العالمية الثانية واحتلال فلسطين، ما أتاح للروائيين العرب زوايا أكثر

للتعبير عن ذلك الصراع الحضاري الذي استنفد خطاب سلسلة كبيرة من الروايات العربية منذ النصف الثاني من الثلاثينيات من القرن الماضي بروايتي (**أديب**) لطه حسين و(**عصفور من الشرق**) لتوفيق الحكيم، مروراً ببقية حلقات السلسلة الروائية مثل (**موسم الهجرة إلى الشمال**) للطيب صالح، و(**الحي اللاتيني**) لسهيل إدريس، وغيرها من الرويات المعروفة، وفي الرواية اليمنية يمكن اعتبار (**طيف ولاية**) لعزيزة عبدالله، و(**رجال الثلج**) لعبدالناصر مجلي حلقتين جديدتين في تلك السلسلة[18] التي ستتوالى حلقاتها فيما نشهده في حياتنا المعاصرة من احتدام المواجهة .

في رواية (فتاة قاروت) يدور الصراع بين عبد الله (العربي) صاحب القيم الإنسانية والمشاعر المرهفة والحب العفيف، وفان ريدك (الهولندي) الجشع صاحب المعامل والثروات الذي يحاول التسيد على جسد نيغ (الفتاة الإندونيسية من وجهة نظره) التي تحب العرب وتحرص على تعلم لغتهم وتدافع عن حضارتهم في وجه فان ريدك وصديقه (الأوروبي) المبشر دي مولد كلما وصما العرب بالتخلف وقللا من شأنهم، وفي نفس الاتجاه تأتي شخصية المتفرنج المذكورة سلفاً؛ لأنها تحمل الخطاب الاستعماري ذاته، فيغدو صراع نيغ وعبدالله مع هذه الشخصيات إطاراً رمزياً للصراع بين الهوية الإسلامية والعربية والحملات التبشيرية الاستعمارية لجزر شرق آسيا، يمرر من خلاله السقاف خطابه الثقافي المجابه للخطاب الاستعماري الغربي الذي تجسد في الشخصيتين الغربيتين والمتفرنج، وكما هو معلوم فقد واجه النفوذ التبشيري مقاومة محلية كان للمهاجرين العرب المسلمين أثر مهم في حسم بعض جوانبه، بل «إن حرب آشيه ضد هولندا والتي استمرت من عام 1873م وحتى عام 1903م التي قادها مجموعة من المسلمين العرب ومن هؤلاء الحبيب عبد الرحمن الزاهر قد عمقت عند هولندا مشاعر العداء ضد العرب في إندونيسيا»[19]، ولم يفت السقاف الداعية والمصلح الاجتماعي التمثيل السردي لهذا الصراع من خلال موقف الهولنديين الاستعماري العدائي تجاه العرب ومحاولتهم الإيقاع بينهم وبين السكان المحليين (الوطنيين) على نحو ما جاء على لسان (فان ريدك) عندما بدا محذراً (رسنا) من الثقة بالعرب:

«.. إنك أحمق جاهل هل تستشير أو تستعين بعربي في مثل هذا يا مجنون، أنت لا تعرف أن العرب هم الد الأعداء لكم معاشر الوطنيين، ولولا وجود العرب بينكم لكنتم في أحسن حالة، العربي لا يحب لك ولابنتك السعادة والهناء... إنني أعجب

كل العجب من تعظيمكم وإجلالكم للعرب وهم أعداؤكم الألداء، يأكلون أموالكم ويستعبدون نساءكم ويسخرونكم في مصالحهم ولا تربحون منهم أقل فائدة..»[20].

و(نيغ) فتاة قاروت المجهولة النسب في السرد، يكتنف شخصيتها كثير من الغموض، وتبدو كأنها فتاة سنداوية (إندونيسية) تنحاز للعرب وتاريخهم، وهي خلاف ذلك لأن السارد قد وظف هذا الغموض من أجل تبرير دفاعها عنهم، باعتبارها طرفاً محايداً، وليس من باب التعصب القومي والعرقي، ما يؤهلها للخوض في حوار طويل مع الثري الهولندي (فان ريدك) والمبشر الأوروبي (دي مولد)، ويقترب الحوار من أسلوب المناظرة العلمية في عرض البراهين والحجج، ويحاول كل طرف فيه أن يثبت وجهة نظره، ولو أن السارد أعلن منذ البداية، أو حتى قبل الحوار، هويتها العربية، لما شعرنا بذلك التعاطف معها، ولم نتقبل دفاعها عن العرب وحضارتهم إلا من باب الانحياز للهوية والتعصب للقومية. لكننا لايمكن أن ننكر بعض المبالغات في رسم هذه الشخصية التي استطاعت وهي ابنة الخامسة عشرة ولم يتجاوز تعليمها العلوم التقليدية العربية، ولاتجيد غير العربية والملاوية أن تسوق ذلك الحشد الكبير من المعلومات التاريخية والعلمية في جدالها عن العرب أمام خصومها، وخصوصاً في القسم الذي جاء تحت عنوان (**والفضل ما شهدت به الأعداء**)[21]، فكل ما تسوقه من معلومات اشترطت أن تأتي بها من مصادر غربية فقط، ما يدل على ثقافتها، وقدمت قائمة من المصادر الموثقة توثيقاً علمياً أشبه بتوثيق البحوث العلمية، وغير ذلك من المبالغات التي لايمكن أن تصدر عن فتاة في مثل عمرها وظروفها إلا باعتبارها القناع المباشر لخطاب المؤلف المجابه للغرب الذي جسده في الحوار خلال شخصيتي الثري الرأسمالي (فان ريدك) والمبشر المسيحي (دي مولد)، واختيار السقاف لهما في صورتي الثري الرأسمالي، والمبشر المسيحي، لم يخل من تعميق دلالات المواجهة، فالأول صاحب سلطة اقتصادية تستطيع أن تمارس هيمنتها على الشخصيات بواسطة المال، ترهيباً وترغيباً، والثاني مبشر مسيحي يستمد قوته من السلطة الدينية، ويمارس نفوذه عبر الدين .

ونرى السقاف في تناوله لموضوع العلاقة بالآخر الغربي يلجأ لأسلوب التقاطب بين الشخصيات، وهو التقاطب الذي يسمح له بالتعبير عن موقفه الأيديولوجي من الآخر من خلال توزيع الشخصيات في مجموعتين؛ الخير في مقابل الشر، بحيث تشكل صفات كل مجموعة حالة تقاطب مفارقة للمجوعة الثانية، غير أن التقاطب المحوري، بالرغم من بساطته وسذاجته أحياناً، يتم بين شخصيتي

نيغ وفان ريدك، (الفتاة الشرقية/ الرجل الغربي)، ويمثل هذا حالة التقاطب المثلى بين ما اصطلح عليه في النقد بالبطل والبطل المضاد، وغني عن البيان أن معظم روايات الصراع الحضاري قد اعتمدت على «اختصار المسافات التعبيرية عن الحضارتين الغربية والعربية، في حدود الرمز البسيط للبطل والبطل المضاد، الذي تحول مع كثرة الاستخدام إلى علامة»[22]، ومن الملاحظ كذلك أنها اعتمدت على التقسيم النوعي المتقاطب للبطولتين، «فلو كان البطل (رجلاً) سنجد (البطل المضاد) امرأة، ولوكانت البطلة (امرأة) سنجد البطل المضاد رجلاً، وهو تقاطب مقصود، لأن تفاعل البطل والبطل المضاد هو تفاعل السالب والموجب»[23]، وواقع روايات الصراع الحضاري يدل على هذا التقسيم الذي اختزل العلاقة في إطار العلاقة الجنسية، فإذا كان الرجل الشرقي يسعى عند اتصاله بالغرب نحو الجنس بدافع الشهوة والكبت والرغبة في تجاوز العادات والتقاليد، وتأكيد الفحولة تجاه الآخر، ولو جاء في شكل الجنس – وذلك ما تذهب إليه معظم القراءات النقدية لهذه العلاقة – فالرجل الغربي يسعى هو كذلك نحو المرأة الشرقية، أكان في محاولة بناء العلاقة الغرامية أم في صورة الاغتصاب الجنسي، وربما تمثلت الحالة الأخيرة في الكتابات الأنثوية العربية[24]، لكن السقاف الكاتب المحافظ لم يتح لنموذج التقاطب المحوري نيغ/ فان ريدك أن يتشكل في محور الجنس، وأخذ العلاقة في اتجاه الصدام المباشر الذي لا حاجة فيه إلى الاستعاضة بواسطة الترميز الذي تلجأ له الروايات غير التقليدية ذات البناء الروائي الحديث.

وهناك مجموعة أخرى من التقاطبات الثانوية كالتقاطب بين عبدالله وفان ريدك، حيث يبدو الأول في صورة الشهم الكريم الذي يبذل المال في مساعدة الآخرين، ويمنح مينه ورسنا أضعاف ما أخذاه من فان ريدك حتى لا يقعا تحت سلطته المالية، بينما يبدو فان ريدك في صورة الأوروبي المهذب، لكنه يضمر عكس ذلك، فهو لا يتردد في استخدام الذكاء والمال والتهديد في سبيل غايته، ورجل القطار العامي الذي لم يتلق التعليم ويواجه الحياة بذكاء فطري، أكثر وعياً بالحياة من المتفرنج الذي اتصل بالغرب وثقافته، وذلك ما يعلن عنه بشكل مباشر «.. **تذكر ذلك الرجل المتفرنج الذي جاء يزوره إلى بيته في رنجا ناصر، وصار يقارن بينه وبين أفكار ذلك المتخرج من المدارس الأوروباوية الحسن البزة، المرتب الهندام، وأفكار هذا العامي الذي لم تطأ قدمه مدرسة ولم يفكر يوماً في تزيين ظاهره بما يناسب ذوق المتنطعين، فرأى عبدالله فرقاً كبيراً بين الرجلين، ورأى حب الوطن وأهله والغيرة عليه وعليهم تتجلى**

بأكمل معانيها في كلام هذا العامي، وكم سمع عكس ذلك من صاحبه المتفرنج»[25].

ويمكن الوقوف عند مستوى ثان من العلاقة بالآخر في (فتاة قاروت)، وهو الآخر الشرقي الأكثر قرباً والتصاقاً بنا مكاناً وحضارة ومعتقداً، والعلاقة به لا تقوم على الصراع أو المواجهة أو التقاطب كما في العلاقة بالآخر الغربي، وإنما على التعايش والانسجام، غير أن صورة هذا الآخر عندما تمثل روائياً لم تخل من نقد موقف الاستعلاء تجاهه، أو السخرية منه، وكأنما يُعاد إنتاج واقع القهر والاستعلاء الذي مارسه الآخر الغربي الاستعماري تجاهنا في علاقتنا بالآخر الشرقي، عندما تتمثل حالات من رفض الاندماج معه بحجة الدفاع عن الهوية أو التقاليد، وذلك ما يعبر عن نقده السقاف من خلال نموذج شخصية الشقيق الأكبر عبدالقادر الذي لم ير في السنداويين غير أنهم أهل سحر وغدر ومكر وشرور[26]، وفي نموذج شخصية الأم (مينة) المستلبة التي هجرها زوجها العربي بلا أدنى سبب، لكنه عندما يلتقي بها مصادفة بعد سنوات طويلة لا تتردد في الهرولة نحوه وتقبيل يده، وفي قصة (رصيدة) التي تخلى عنها زوجها العربي وألصق بها تهمة الخيانة دون أدنى تفكير، لكنها لم تتردد في التماس العذر له لأنه من العرب و«**لذلك كانت تعذر زوجها العربي وتندب سوء حظها، وبمجرد معاشرتها لزوجها الأول عرفت أخلاق العرب وتطبعت بطباعهم ... وهي لذلك لم تزل تجد في نفسها ميلاً واحتراماً للعرب رغم ما لقيته من المعاملة القاسية من زوجها العربي**»[27]، ويبدو هذا الآخر ضحية لموقف الاستعلاء الذي نقفه منه، وذلك ما عبر عنه في صورة التوبيخ الذي وجهه فان ريدك لرسنا بسبب ثقته الزائدة بالعرب وهم يستعبدون النساء السنداويات ويسخرون الجميع في مصالحهم، وذلك ما نجده في صورة التعاطف مع النساء المحليات من الزوجات باعتبارهن ضحايا لعلاقاتهن الصادقة بالعرب على نحو ما ذكرنا سلفاً، ونراه في الموقف الملتبس من المولدين، وهو الموقف السلبي الذي سيعبر عنه في الرواية اليمنية على نحو عميق محمد عبدالولي في رواية (**يموتون غرباء**) عند تناوله لواقع المهاجرين اليمنيين في الحبشة الذين – كما يذكر السكرتير الشاب أحد الأبناء المولدين – لم يكتفوا بانتزاع اللقمة من أفواه الأحباش وإنما احتلوا قبورهم أيضاً[28]. وغير ذلك من النماذج التي قدمها السقاف، وكان بإمكانه أن يغوص في واقع هذا الآخر أبعد من ذلك حتى تخلص (فتاة قاروت) لهدفها الثاني المعلن على غلافها في «**وصف بلاد السندة وعادات أهلها**» وعدم الاقتصار في ذلك الوصف على بعض مشاهد الطبيعة الخضراء، ونمط بناء البيت الشعبي الذي

وضع له رسماً هندسياً، وكان بإمكانه أن يعمق شعورنا بمستويات مختلفة من العلاقة بالآخر الشرقي في بناء روائي أكثر تماسكاً، لولا أنه كان ينصرف عن ذلك إلى هدفه التعليمي الاصلاحي المباشر الذي حال بينه وبين الهدف الثاني.

رواية ثانية:

وإذا كانت النزعة الرومانسية فى رواية (فتاة قاروت) وخطاب العلاقة بالآخر هما الأكثر وضوحاً، فإن الهدف الإصلاحي والأخلاقى فى روايته الثانية (الصبر والثبات) ربما جاء بشكل أوفر وأكثر وضوحاً من الرواية الأولى، حيث الغلبة للأهداف التعليمية من تقديم النصائح والإرشادات، والتماس المواعظ، والواقع أن السقاف قد حدد منذ البداية هدفه كما فعل في الرواية الأولى، فقد وصفها بأنها رواية «غرامية فكاهية انتقادية»، وكلمة (فكاهية) هنا لاتعني الظرف أو الضحك، بل مضى أكثر من ذلك، عندما حدد فى مقدمته للراوية أهدافه الأخلاقية والتعليمية من وراء تأليفها، إذ يقول:

«أما بعد حمد الله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه، فاقدم إليك أيها القارئ الكريم هذه الرواية التى ستجد فيها فوق لذة المطالعة صوراً معنوية لمثل عليها الفضيلة، وصوراً أخرى للرذيلة ومغالبة بين عوامل الحب والواجب، ومشادة بين العقل والحمق، والطيش والرزانة، وغير ذلك مما ستجده مفصلاً، فلا أطيل عليك، لم اقصد بهذه تأييد أو تخطئة أخرى، ولا (تحسين) غاية وتشويه مقصد، وإنما هى الأخلاق وآثارها والفضيلة وأنصارها والرذيلة وعارها وشنارها، والدنيا وأخيارها وأشرارها، تصورها العبارة وتبرزها الألفاظ فى الأشكال المناسبة لها، والمقصد والغاية أن يعتبر المرء بغيره فيسلك الجد فى سيره، ويتوقى مزلات الأقدام، ويميز بين الحقائق والأوهام راجياً بذلك الدخول فى زمرة المتواصين بالحق والصبر ونيل ما يناله الدليل على الخير من الثواب والأجر، وقد تقصدت مخالفة أكثر الروائيين العصريين فبدأت بهذه المقدمة وافتتحت بالبسملة والحمد له والصلاة على النبى وآله وصحبه لأحيي سنة يكاد يذهب بها التقليد وأثبت صبغة التأليف العربى التى يحاول أن يمحوها التجديد».

وواضح من المقدمة التى صدَّر بها الرواية أنه لا يجهل تقاليد الرواية، وإنما يريد أن يقدم رؤيته للرواية وما يجب أن تكون عليه - وهنا ينبغي الانتباه للسياق التاريخي الذي كتب فيه السقاف روايتيه، حيث امتزاج التيار التعليمي بالتيار الرومانسي في العشرينيات، ولم تكن الرواية الفنية قد ترسخت أقدامها إلا مع نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات

من القرن العشرين – ولا يقف الأمر عند حدود الافتتاحية في البسملة والصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم؛ بل يتعدى ذلك ليقدم رؤية إسلامية محافظة لقضايا الواقع، ويناقش مسألة السفور والحجاب وهنا ربما نجد أثراً لبعض قصص المنفلوطي لاسيما قصة (الحجاب) التي قدم فيها المنفلوطي رأيه بشأن قضية السفور، واحتج فيها لوجهة نظره التي لم تر سلامة الرأي بسفور المرأة المسلمة[29]، وبالرغم من ذلك فلا يمكننا الجزم بتأثر السقاف بالمنفلوطي، فقد كانت قضية السفور والحجاب من أهم القضايا التي واجهها الرواد وانطلق كل واحد منهم من وجهة نظره في تناولها، وتناقش الرواية قضية اجتماعية في غاية الأهمية؛ وهي زواج الفتيات المنتميات لبيئة محافظة بالأزواج المنحرفين، وتناقش ما يعانيه المحافظون من التقيد بالأخلاق والفضيلة في مجتمعات مختلفة عنهم تماماً. وتدور أحداثها حول الصراع بين (الرذيلة) وبين (الفضيلة) التي ينتصر لها المؤلف، ويسعى من خلال هذا الصراع إلى أن يصل بهدفه الأخلاقي إلى أقصى مدى، كما أعلن ذلك في مقدمته، وكما يشير العنوان نفسه «الصبر والثبات» إلى الصبر في سبيل تأدية الواجب وتحمل كل ما قد يجره الثبات على المواقف الأخلاقية[30].

خاتمـــة:

تلك إذاً الريادة التاريخية لأحمد عبدالله السقاف في مجال الفن الروائي أو القص الأخلاقي، والتي تعود إلى عشرينيات القرن الماضي، وقد جاءت في سياق خطابه الثقافي الإصلاحي المحافظ الذي عمل على تقديمه في أكثر من صيغة، كان الشكل الروائي أحدها، لما له من أهمية كبيرة، كان قد تنبه لها كثير من الرواد من أمثال علي مبارك الذي قال في مقدمة روايته (علم الدين): «وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة، فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان، لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال، فحداني هذا أيام نظارتي لديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمنه كثيراً من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد، ينالها عفواً بلا عناء حرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة...»، وغيرهما من الرواد الذين صاغوا جانباً من أفكارهم في شكل روائي، لكن جوانب أخرى من تراث السقاف الإبداعي في مجال الشعر والصحافة والتأليف بحاجة إلى الإضاءة والاهتمام من قبل الدارسين، حتى يوضع

هذا الأديب في الموقع الذي يليق به في خارطة الإبداعات الأدبية اليمنية والعربية، بعيداً عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع رؤيته المحافظة، فهو مثال لتيار أسهم في تاريخ النهضة الفكرية والثقافية العربية في المهجر.

وإذا كانت فتاة قاروت المرأة المجهولة النسب (نيغ) أو (شريفة) قد استعادت نسبها وهويتها العربية، واستعادت كذلك فتاة قاروت الرواية ريادتها ومكانتها في تاريخ الرواية العربية، فإن من حق مؤلفها أن يستعيد مكانته وريادته التاريخية في جوانب إبداعه المختلفة.

الهوامش

1) ممن أشاروا إلى هذه الريادة إشارة عابرة الأستاذان، عبد الله محمد الحبشي في كتابه: أوليات يمانية- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1991م، وهشام علي في مقاله: زمن الرواية، زمن المجتمع - الثقافة الجديدة - العدد الرابع - 1992.

2) يُنظر الترجمة التي أوردتها نجمة شهاب للسقاف في دراستها القصيرة بعنوان: وجوه المحسنات البديعية في «فتاة قاروت» - جامعة شريف هداية الله - جاكرتا - 1997م. وقد اتجهت هذه الدراسة، كما هو واضح من عنوانها، نحو الوجهة البلاغية التقليدية في معالجة الرواية.

3) يُنظر: عبدالحكيم محمد صالح باقيس - الفن الروائي في خدمة الهدف الاصلاحي: الرواية التعليمية عند محمد علي لقمان - بحث منشور ضمن كتاب: ندوة المناضل محمد علي لقمان - الجزء الثاني - دار جامعة عدن - 2006.

4) عبدالرحمن خبارة - نشأة وتطور الصحافة في عدن - د.ن - د.ت، يُنظر الملحق الخاص بالصحافة الحضرمية في المهجر - ص 156.

5) عبد الله الحبشي - مرجع منكور - ص 10.

6) نجمة شهاب - مرجع مذكور - ص 8.

7) أحمد عبدالله السقاف - فتاة قاروت أو مجهولة النسب - مطبعة البراق - صولو - يُنظر على سبيل المثال الحوارات بين فان ريدك ورسنا، ثم الحوار بين فان ريدك ودي مولد ونيغ، ص 42-63.

8) مسعود عمشوش – المهاجرون الحضارم في فتاة قاروت ضمن: الحضارم في الأرخبيل الهندي – دار جامعة عدن – عدن – 2006 ص 55. وقد تضمن الكتاب مجموعة من الدراسات والترجمات حول الواقع الاجتماعي والثقافي للمهاجرين الحضارم في إندونيسيا.

9) فتاة قاروت – ص 232.

10) فتاة قاروت – ص 20.

11) فتاة قاروت – ص 172.

12) فتاة قاروت - ص 69.

13) فتاة قاروت – ص 49.

14) عبدالمحسن طه بدر – تطور الرواية العربية الحديثة - دار المعارف – ط 3 – 1977 – ص 67.

15) حسن النعمي - مدخل إلى الآخر في الرواية السعودية – الراوي – جدة - العدد 18 – مارس 2008.

16) السيد محمد ديب - فن الرواية في المملكة العربية السعودية – المكتبة الأزهرية – القاهرة – 1995 – ص 35.

17) محمد على لقمان – سعيد – ضمن كتاب: المجاهد محمد على لقمان المحامي رائد النهضة الفكرية والأدبية في اليمن (الأعمال المختارة) – جمع وإعداد ودراسة الدكتور أحمد علي الهمداني – 2005 – ص 449.

18) يُنظر: عبدالحكيم محمد صالح باقيس – العلاقة

جنوب شرق آسيا – بحث منشور ضمن كتاب الثوابت – 15 مايو 1999م – صنعاء.

20) فتاة قاروت – ص 42.

21) فتاة قاروت – ص 54 وما بعدها.

22) محمد نجيب التلاوي – الذات والمهماز – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1998 – ص 161.

23) نفسه – ص 185.

24) نفسه – يُنظر ص 172 وما بعدها.

25) فتاة قاروت – ص 174.

26) فتاة قاروت – ص 185.

27) فتاة قاروت – ص 11.

28) محمد عبدالولي – يموتون غرباء – دار العودة – بيروت – 1986 – ص 95.

29) يُنظر: مصطفى لطفي المنفلوطي – العبرات – قصة الحجاب.

30) يُنظر عرض الأستاذ عبدالله الحبشي لموضوع الرواية في كتابه المذكور– ص 9 ومابعدها.

* * *

الدراسات السردية العربية

- واقع وآفاق -

عبدالله إبراهيم

1 – مدخـــل:

ظهرت «الدراسات السردية» المتخصصة في النقد العربي الحديث خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وشُغل بها كثير من النقاد العرب بين رافض لها أو آخذ. وهذه الحقيقة التاريخية ينبغي ألا تطمس أمرين أساسيين في هذا الموضوع، أولهما أن عناية النقد بالآداب السردية قديمة في الثقافة العربية، وثانيهما أن الاضطراب لم يزل يعصف بالدراسات السردية التي لم تستقر فرضياتها الأساسية، ولا مفاهيمها، ولا طبيعة العلاقة بينها وبين الأدب الذي تقوم بتحليله.

من الصحيح أن طريقة النظر إلى النصوص السردية تغيرت جزئيا، لكن ثلاثة عقود من الممارسة النقدية كان ينبغي أن تفضي إلى دراسات متماسكة تقدّم رؤى مختلفة للآداب السردية ووظائفها، وتحدث تغييراً في الدرس

الجامعي الذي لم يزل يئن تحت وطأة المفاهيم القديمة للنقد. وينبغي القول أيضاً: إنه لم تُقبل نظريات النقد الحديثة بصورة كاملة في الأوساط الثقافية والجامعية؛ وذلك أمر يتصل بعدم تبنّي فكرة الحداثة في تفاصيل الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية. ثمة دراسات سردية متفرقة، وتحليلات معمّقة، لكن انغلاق مجتمعاتنا على نمط تقليدي من الفكر والعلاقات أدى إلى عدم اعتراف بأهمية هذه الجهود المتناثرة، بل هي تتعرض لمزاحمة خطيرة من الفكر التقليدي الرافض لكل ما هو جديد بدواع كثيرة.

انشطرت المواقف حول الدراسات السردية، فمن جهة أولى سعت تلك الدراسات إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشخصية، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة، إلى تحليل الأبنية السردية، والأسلوبية، والدلالية، ثم تركيب النتائج التي تتوصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النصوص السردية. ومن جهة ثانية حامت الشكوك حول قدرتها على تحقيق وعودها المنهجية والتحليلية؛ لأن كثيراً منها وقع أسير الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات السردية دون الأخذ بالحسبان اختلاف السياقات الثقافية للنصوص الأدبية.

وحينما نروم وصف واقع «الدراسات السردية» في النقد العربي الحديث، فنحن بإزاء اختيارين، فإما أن نتعقّب خطياً جهود النقاد المعاصرين بطريقة مدرسية، أو أن نتخطّى ذلك ونستفيد من مكاسب التاريخ الحديث للأفكار، حيث تصبح الظاهرة المدروسة موضوعا لتحليل متنوّع الأبعاد والمستويات. والاختيار بين هاتين الطريقتين هو اختيار بين رؤيتين وموقفين، فتبنّي معطيات تاريخ الأفكار الخطّي سيدفع بفكرة الوصف دون القيمة، والأخذ بمكاسب التاريخ الحديث للأفكار الحديث سيدفع بفكرة التحليل والاستنطاق واستنتاج المعرفة إلى مداءاتها القصوى؛ ذلك أن علاقة النقد بالأدب ليست علاقة حيادية وشفّافة، إنما هي علاقة تلازم وتفاعل، فهما يتحاوران ضمن نظام ثقافي موحد من الإرسال والتلقي. ولا أجد جدوى معرفية من الأخذ بالاختيار الأول، اختيار الوصف والمعاينة المجردة، إنما أدعو إلى توظيف الإمكانات المتاحة للاختيار الثاني، فذلك سيجعل من «الدراسات السردية» موضوعاً لتحليل متشعب يستكشف واقعها، ومشكلاتها، ورهاناتها، وآفاق تطورها، ضمن سياق الثقافة العربية الحديثة

2 – المرجعيات:

حينما نبحث واقع «الدراسات السردية العربية"فليس من الحكمة تخطّي المرجعية النقدية الحديثة، فالتطورات التي عرفتها نظرية الأدب في القرن العشرين جهزت"السردية» بكثير من الركائز الأساسية

التي أصبحت من أركانها الأساسية. ومعلوم أن مصطلح «السردية Narratology» مرتبط بمصطلح أقدم وأشمل، هو «الشعرية Poetics» والعلاقة بين «السردية» و«الشعرية» صحيحة في التصور العام لنظرية الأدب، إذ مالبثت أن انفصلت الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، واستقام لكل منها خصائصه الأدبية المميزة، فانبثقت حاجة منهجية ومعرفية لتوسيع مفهوم نظرية الأدب لتتمكن من شمول الأنواع الجديدة. وباستقرار الأشكال الأساسية للسرد في العصر الحديث، أصبح من اللازم أن يُستحدث مفهوم معبّر عنها، وإطار نظري لتحليلها، وتصنيفها، وتأويلها، فظهرت «السردية» التي أصبح موضوعها استنباط القواعد الداخلية للأشكال السردية، ثم وصف مكوناتها الأساسية من تراكيب، وأساليب، ودلالات.

وإلى «تودوروف» يعود الفضل في اشتقاق مصطلح Narratology الذي نحته في عام 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية، بيد أنّ الباحث الذي استقام على جهوده مبحث «السردية» في تيارها الدلالي، هو الروسي «بروب» وقد بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة، واستخلص القواعد الأساسية لبنيتها السردية والدلالية، ومالبث أن أصبح تحليله للخرافة مرجعاً ملهماً للسرديين، فراحوا يتوسّعون فيه، ويتحقّقون من إمكاناته النظرية والتحليلية، وقد أطلق «روبرت شولز» على هؤلاء «ذرية بروب» وفي طليعتهم: غريماس، وبريمون، وتودوروف، وجنيت، وبالتقاطها رأس الخيط من بروب، وسّعت ذريتُه المفهوم، بحيث انتهى الأمر به ليشمل كل مكونات الخطاب السردي. فظهرت «السردية الحصرية» التي تطلّعت إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السردية، ثم «السردية التوسيعية» وهدفت إلى اقتراح نماذج قياسية كبرى تستوعب الاحتمالات الممكنة للأفعال كافة داخل العالم السردي للنصوص الأدبية، وحاولت الإفادة من المعيار اللغوي الذي أسس له «دو سوسير» في حقل اللسانيات الحديثة، فلكي تتمكن الدراسات السردية من معرفة طبيعة الأفعال السردية ينبغي أن تعتمد معياراً قياسياً لذلك. وانخرط عدد كبير من النقاد في هذين التيارين الكبيرين، الأمر الذي رسخ من مكانة «السردية»، وإشاعتها في النقد الحديث. واعترف بـ «السردية» نقدياً حينما أصدر «جنيت» كتابه «خطاب السرد» في عام 1972، وفيه جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود «السردية».

لم تبق «السردية» مقترحاً نظرياً جامدا، إنما ربطت بنظرية «التلقّي»، وهي نظرية تُعنى بتداول النصوص الأدبية، وكيفية تلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. ونظرية التلقّي

اكتسبت قيمتها التداولية حينما رُبطتْ بنظرية «الاتصال». ولهذا سرعان ما أصبحت نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرتْ «السردية» إذ أصبح التراسل بين المرجعيّات والنّصوص هو الموضوع الأساس للدراسات السردية، فليس المرجعيّات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعيّة للنّصوص، إنما تؤثر تقاليد النصوص في المرجعيّات أيضاً. ويظل هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية وتداولية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيّات والنصوص.

3 – المكاسب:

هذه الخلفية الثقافية والنظرية التي أوردنا طرفاً منها في الفقرة السابقة كانت معلومة ومجهولة لكثير من الذين انخرطوا في الدراسات السردية. كانت معلومة بتفاصيلها وقيمتها لقلة قليلة منهم، ومجهولة للأغلبية، ولا أقصد بذلك حكما ينتقص السرديين العرب، إنما لابد من تمثّل مكاسب نظريات النقد الحديثة قبل الانتقال إلى الممارسة النقدية الفاعلة، وإنتاج معرفة جديدة، فالنقد ممارسة فكرية منظمة ومنتجة وينبغي ألا تترك للأهواء والانطباعات، وكأن العالم لم يشهد تراكما عظيما من المعارف والثقافات. وقد أسهم نقاد عرب في التعريف بالخلفية النظرية للسردية، وبالإجمال توفرت مادة مترجمة أو مكتوبة بالعربية مباشرة مكّنت النقاد من الاطلاع على التطورات الحاصلة في هذا الميدان.

وعلى الرغم من ذلك فلم تكن الحصيلة مُرضية بما يوافق الاهتمام الذي بذل في هذا المجال، فكثير من المفاهيم الجديدة أقحمت في غير سياقاتها، وفي حالات كثيرة وقع تعسّف ظاهر في تطبيق نماذج تحليلية اشتقت من نصوص أجنبية بالفرنسية، أو الإنجليزية، على نصوص عربية دون الانتباه إلى مخاطر التعميم. واستعيرت طرائق جاهزة عُدّت أنظمة تحليلية ثابتة وكلية لا تتغير بتغير النصوص وسياقاتها الثقافية. ومن الطبيعي أن يرتسم في الأفق تكلّف لا يخفى؛ إذ تنطع للنقد أفراد أرادوا إبراز قدرتهم على عرض مفاهيم السردية، وليس توظيفها في تحليل نقدي جديد. وكل هذا جعل تلك الجهود تحوم حول النصوص، ولا تتجرأ على ملامستها. ويمكن تفسير كثير من تلك العثرات على أنها نتاج الانبهار بالجديد، وادعاء الاقتران به، وتبنّي مقولاته، دون استيعابه، وهضمه، ودون تمثّل النظام الفكري الحامل له.

وفي ضوء علاقة بعض النقاد العرب الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أن جرى اهتمام معمّق باستكشاف مستويات النصوص الأدبية، فالأكثر وضوحا كان

استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات السردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص دليلاً على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر بأن أصبحت المقولات السردية شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعدّ ناقصاً وغير مكتمل، ولا يرقى لمستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السرد، ولهذا شُغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص العربية على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلاً للتعرّف إلى النص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للسردية.

إن علاقة مقلوبة بين السردية والنصوص الأدبية ستفضي لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخّاها العملية النقدية، فليس النقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداةً للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي. تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكّن من إضاءة النصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض بها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها.

وكان لهذا الأمر أثره في الدراسات السردية، إذ توهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة، أو التعريف بالمصطلحات، أو عرض النتائج التي توصل إليها السرديون في الثقافات الأخرى، وكل ذلك يتصل بحالة ما قبل ممارسة النقد، أي بالمرحلة التي يبدأ فيها الناقد بتكوين فكرة عن هذا الموضوع. وتبدأ العملية النقدية بعد هضم هذه الإجراءات الشكلية الضرورية، والتعرف إليها، وهي ليست من النقد بشيء، ولا يلزم ظهورها في التحليل النقدي. ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة لوجدنا أن أغلبها شغل بهذه المقدمات الاجرائية التي لا صلة لها بالنقد، إنما يمكن أن تكون موضوعات ضمن تدريس النقد في الجامعات والمعاهد المتخصصة للتعريف باتجاهات النقد ومدارسه، وطرائق التحليل فيه.

ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق على نموذج يصلح لتحليل

النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكّن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص، أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية.

إلى ذلك وقع اختلاف في استيعاب المفاهيم السردية الجديدة، واضطرب أمر ترجمتها إلى العربية، وهذه الفوضى الاصطلاحية خلقت فوضى منقطعة النظير لدى القراء، وينبغي التأكيد بأن ذلك كان جزءاً من الفوضى الاصطلاحية الأدبية الحديثة التي لم يستقر أمرها في الثقافة العربية إلا بصورة جزئية، فقد اختلف في ترجمة مصطلح «Linguistics» وعُرّب بمقابلات، كالألسنية، واللسانيات، وعلم اللغة العام، واللغويات، وغير ذلك، وعرب مصطلح «structuralism» بـ «الهيكلية» أو «البنيوية» وترجم «poetics» بـ «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «فن الشعر» وترجم مصطلح «deconstruction» بـ «التشريحية» أو «التقويضية» أو «التهديمية» أو «التفكيكية» أو «التفكيك» وكذلك بالنسبة لـ «discourse» الذي ترجم بـ «الإنشاء» ثم «الخطاب» وأخيراً، إذا ما اقترينا إلى موضوع الدراسات السردية، فإن مصطلح «Narratology» لم يتفق بشأن ترجمته، إذ ترجم إلى «علم السرد» أو «علم القص» أو «علم الحكاية» أو «نظرية القصة» أو"السرديات" وهنالك من فضل استخدام «السردلوجيا». وإن كان انتهى الأمر بأن تكون «السردية» الأكثر شيوعاً بين كل ذلك.

هذا فيما يخص المفاهيم والاتجاهات النقدية الكبرى، فما بالك بالمقولات التي تندرج ضمن هذا المفهوم أو ذاك، أو ضمن هذا التيار أو ذاك!. ومادامت المفاهيم الكبرى، والمقولات التحليلية، لم يتفق بشأنها معنى وترجمة، فمن الطبيعي أن تتضارب التصورات النقدية القائمة حولها. ومع أن العقد الأخير شهد نوعاً من الاستقرار في استخدام بعض المفاهيم، لكن الحقبة الأولى من الدراسات السردية شهدت اضطراباً منقطع النظير أدى إلى بلبلة الحركة النقدية العربية، إذ شغل كثيرون بالمفاهيم، والإجراءات التحليلية، ولم تنصرف إلا أقل الجهود للتحليل النقدي الحقيقي. ولم تظهر موسوعة شاملة للمصطلحات السردية، فلجأ كثير من الباحثين والمترجمين إلى إعداد مسارد بالمصطلحات تظهر ذيولا لكتبهم، ولا نجد فيها أي اتفاق، فالتضارب هو السنّة الشائعة في كل ذلك.

وعلى الرغم من ذلك أنجزت السرديةُ

مهمة جليلة، إذ خلخلت ركائز النقد التقليدي، ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النقدية، وفي بعض الأحيان قدّمت أمثلة تحليلية جيدة. وحالة الاضطراب التي رافقت دخولها إلى النقد العربي الحديث أمر متوقّع في ثقافة تموج بالمتناقضات، ولم تفلح بعد في تطوير حوار عميق بين مواردها المتعددة، وينبغي أن نتعامل مع كل ذلك على أنه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة، وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي. ولقد شهدت حقبة الثمانينيات من القرن الماضي هزّة في التصورات النقدية، ولم تزل تتفاعل توابع تلك الهزة، لكن ردة فعل المناهج التقليدية كانت عنيفة أيضاً، وبمرور الوقت خفتَ التنازع بين الطرفين، ولكن الأفكار الجديدة لم تقبل كما ينبغي، فما زالت صورة النقد السردي متقلبة، ولم تستقر بعد على أرضية متماسكة من الفرضيات والمفاهيم.

4 - الآفـــاق:

ظهرت «السردية» بوصفها المبحث النقدي الدقيق الذي يهدف إلى تحليل النصوص السردية في أنواعها وأشكالها المختلفة، فالسردية وليدة الدقة التحليلية للنصوص، وثمارها متصلة بمدى تفهّم أهمية تلك الدقة، وإدراك ضرورتها في البحث الأدبي، وتقدير الحاجة إليها، وهي ليست جهازاً نظرياً ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف المرتهن بالقدرات التحليلية للناقد، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكاناته في استخلاص القيم الفنية والدلالية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تقتضي من السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها بما يكون مفيداً في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصيّة، ويمكن استثمارها في تصنيف المرجعيات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سردياً. إلى ذلك يمكن أن توظف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظلّ رهانها متصلاً برهان المعرفة الجديدة.

لا يشجع واقع الدراسات السردية العربية كثيرا على استخلاص مسارها المستقبلي؛ ذلك أن الدرس النقدي في الأدب العربي الحديث لم يستقر على أسس منهجية متينة تضفي على التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت معا المناهج الخارجية بالداخلية، ففي آن واحد نجد المناهج التاريخية، والاجتماعية، والانطباعية، والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية،

والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، وإلى جانب ذلك نجد كتابة تختلط فيها الشروحات، والتعليقات، والانطباعات، والمقارنات، والخلاصات، والأحكام، وكل هذا مربك للعملية النقدية.

وفي وقت تحاورت فيه المناهج النقدية طويلا في الثقافة الغربية، وفي سواها، واستفادت اللاحقة من السابقة، واستثمرت كشوفاتها، وأدرجتها فيها، وقامت بتجديدها، حدث العكس في نقدنا الحديث، فصورة النقد ملتبسة لدينا، فإذا أخذنا الممارسة النقدية في الدرس الجامعي، نجد أن كثيراً من الجامعات لم يزل يدرس النقد على أنه جزء من تاريخ الأدب، ويعتمد الشروحات والأحكام، ولم يقترب بعد من المفهوم النظري للنقد الحديث القائم على الاستنطاق والتحليل والتأويل، وتوفير الظروف المنهجية المناسبة لقراءة النصوص قراءة نقدية فعالة تفكك مكونات النص، وتنتج منه معرفة أدبية جديدة تساعد القارئ في تلقيه بطريقة أفضل، ولعلنا نعثر على هذه الظاهرة في كثير من الجامعات التي تتغذّى على فكرة التعليم التقليدي، حيث لا تتوفر مقومات التفكير الحديث، فيما نجد جامعات لم تتبن فكرة الحداثة النقدية فحسب إنما استعارت السياق الثقافي الحاضن لها، فغرقت في المشكلات النظرية للنقد، وتمحّلتْ في تبنى مناهج نقدية بمعزل عن حركة الأدب نفسه، ونجد في جامعات أخرى أن التعلق بفكرة الأصالة، وإضفاء المعطى الديني على الدرس الأدبي، قد حال دون الإفادة من الأفكار الحديثة التي أفرزتها الحركة النقدية خلال القرن العشرين.

هذه الخلفية الملتبسة لحال النقد لا تفسر الارتباك الحاصل في الدراسات السردية العربية، فحسب، إنما تكشف لنا أنها تمر بأزمة جدية، فقد انزلقت المجتمعات العربية إلى منطقة ثقافية مشوشة، وانتهى التعليم الجامعي إلى تبني فكرة التلقين، واعتمد مبدأ التلخيص، والاختزال، وليس التمثل، والحوار، والمشاركة، وإنتاج معرفة نقدية جديدة، ولعل ظهور الدراسات السردية في حقبة التحول هذه حال دون تقدير أهميتها، وتطويرها كمبحث نقدي جديد، وعليه فمن الصعب الحديث عن آفاق محددة للسردية العربية، إنما يمكن الحديث عن جهود فردية لم يقع هضمها وقبولها بصورة كاملة، وأحيانا يقع رفضها واستبعادها.

إلى ذلك لا نكاد نعثر على قواسم مشتركة في الدراسات السردية، بسبب الفوضى في المناهج، والمفاهيم، والتصورات، والخلفيات الفكرية التي يصدر النقاد عنها. وبالإجمال فواقع الدراسات السردية العربية متصل بواقع الدراسات النقدية في الأدب العربي الحديث، وهذا الواقع مرتبط بحال ثقافة تتنازعها أفكار ومواقف متناقضة،

بعضها يرتمي في أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كل شيء، ولم يقع جدل عميق لننتهي إلى بديل مناسب يُتفق بشأنه بشكل عام، ومن الطبيعي أن تظهر تجليات ذلك في النقد، ومنه الدراسات السردية.

* * *

الخطابات النوعية والأنواع[1] في رواية ميمونة[2] لمحمود تراوري

عبدالحكيم سليمان المالكي

ملاحظة أولى:

عند البحث عن حكاية الرواية (ضمن رواية محمود تراوري «ميمونة») من خلال الحدث الذي تمارسه الشخصيات المركزية وما يحصل لها، سنجدنا أمام تلخيص سطحي لعمل أكثر ثراء ، وأكثر امتلاء بالشخصيات المختلفة والرحلات المتعددة والرصد الدقيق لتاريخ فضاءات مكانية حافلة بالأحداث غير الشخصية، ومكتنزة بالتاريخ والجغرافيا المكانية ورصد التحولات السكانية. لهذا يجب أن يعي قارئنا ذلك وهو يرى الحكاية الصغيرة التي سوف نرصدها هنا ضمن حكاية هذه الرواية.

حكاية الرواية:

تحكي رواية ميمونة لمحمود تراوري قصة «ميمونة» السمراء الكسيحة التي ولدت بجانب مكة، كما نجد عبر السرد قصة والدها «عيسى»

وعمها «عمر» وهجرتهم من أفريقيا إلى البيت الحرام. والد «ميمونة» «عيسى» يتوجه من مكة زائراً لبيت المقدس ويترك والدة «ميمونة» و«عمر» أخاه قبل أن تولد ابنته «ميمونة».

تولد «ميمونة» وتربيها «الزنكلية» وهي امرأة شيعية فتسميها سكينة، ولكنها عند أهلها تعرف بميمونة.

يسافر العم «عمر» مع «مناور» وذلك لبيع مجموعة من الأولاد السمر لتجار الرقيق، ولكن «مناور» يغدر به ويبيعه هو نفسه رقيقاً. حيث يشتريه الباشا ويبقى في أحد بيوته مع زوجته.

أم «ميمونة» و«ميمونة» تذهبان من مكة إلى المدينة بغية السؤال عن أخبار الوالد «عيسى»، قبل الوصول بقليل تنهش الكلاب «ميمونة» فتنطلق جرياً ولكن نهش الكلاب ينهكها فتسقط، وينقذها فاعل خير وتوضع في المستشفى. بعد زمن تخرج هي وأمها ويأخذهم الرجل لبيت السقاف، أحد رفاق والد «ميمونة» في القدس.

«عمر المسك» (عم ميمونة) يحاول الهرب أكثر من مرة، ولكنه في كل مرة يتم إعادته لبيت الباشا، وهناك يقع في براثن الأنثى "لبابة" زوجة الباشا التي تسعى لإغوائه، وبعد أن غلقت عليه الأبواب، يخرج المسكي من أزمته بطلي جسده بفضلات المرحاض. تهرب الأنثى «لبابة» ويلعن الجميع «عمر» على تصرفه غير المفهوم، وبعد أن يهرب، يجد صياداً على البحر من ذات لونه وينام معه. يجد في الصباح الباشا وجنوده في انتظاره ويكتشف أن الخيانة لا لون لها.

بعد زمن نجدنا مع "ميمونة" الجدة مع حفيدتها «قدس» المثقفة وحفيدها الآخر «زكريا». ويتم رسم آفاق حياتهما في المجتمع السعودي الآني.

عن الأنواع والخطابات الموجودة في الرواية:

يتداخل في رواية ميمونة التاريخ بكل قوة مع أدب الرحلات، وأحداث الشخصيات تعيدنا للواقعية الروائية. ويتم كسر حاجز التلقي شعرنة اللغة والتلاعب باللفظ واستخدام قاموس لفظي خاص مع حوارات باللغة العامية. ونحن هنا ننطلق من مفهوم مكون السرد ومما راكمناه من سرديات الأجناس لنرسم أبعاد وحدود ومكونات هذه الرواية، ونلحظ منذ البداية (كما أسلفنا) أن الرواية تتكون مما يلي:

1) جنس الكتابة التاريخية (التاريخ) الذي يحتوي أدب الرحلات والسير الشعبية وغيرها.
2) الخطاب الواقعي (من حيث الأحداث).
3) الخطاب الشعري المؤطر للخطاب الكلي.
4) الخطاب التأملي.

أولاً: جنس التاريخ:

يحضر التاريخ ضمن رواية ميمونة خاضعاً لاشتراطات جنس الرواية، فهو هنا ليس مادة تاريخية صرفة، وإنما تحضر المادة التاريخية على لسان الراوي وكخلفية منطقية للشخصيات، وهنا يبدو الراوي راغباً في أن يجسد ما غفل عنه التاريخ وتناساه:

«تكامل الماء في سحنة قومي وترهل. احتشدت الأعراق على سواحل بشرتهم فاترعتها بالنبذ والنار.. وكانت الدموع حصى يزرعون في نقائقه أناشيدهم رقياً للشمس وكشف ما تغافل التاريخ عن إيراده»[3].

إن المقطع السابق يرسم في شعرية ما يلي:

1) قضية هجوم الأعراق المختلفة على السمر في مساكنهم والقبض عليهم.

2) التاريخ لم ينصف أولئك المظلومين وتغافل عن إيراد ما يخصهم.

وسيكون الهاجس الأكبر لجنس الكتابة التاريخية الذي تم توظيفه هنا هاتين النقطتين؛ وهما رصد ما عاناه السود في أفريقيا من فتك وظلم قامت به كل الأعراق الأخرى، وكذلك رصد ما سقط من كتب التاريخ، بل ومناقشة بعض كتاب التاريخ كما سنرى:

أ) **يضحك عمي كثيراً وهو يذكّر أبي بحكايات شديدة القدم عن مقاومة جدهم لأولئك النصارى، وكيف كان يتحايل عليهم ويعدهم بعدم سماحه لرجال القبيلة استخدام السحر لمقاومتهم. أبي كان يذرف الدمع متذكراً خيرة الرجال المسروقين من خيرات البلاد. وحين يطول صمته كبحر أطال انتظار صياديه يجول ببصره في وجه أخيه ويبتسم.**

ب) **عمي لم يسمه أبوه. فعندما جاء طلب منه إمام القرية ألا يطلق عليه اسماً، لأنه سيكبر ويتلقى اسم رجولته من أبي، فلما كبر والفلك مواخر في البحر، دعاه أبي (عمر)، ورأى فيه شبهاً بالفاروق، يعدل فيتفيأ الشجر وينام. يكشف عن ساق الوردة ليتأكد أنه بشر يقع ويقوم، حين تستحكم أرض يغادر الكتاب ولا يتردد.**

ج) **يسرد أبي الذكريات، وتحمرّ عيناه من فرط القهر، ليرث نسله احمرار العين عند الضحك وملامسة الماء والتحديق في النهار»**[4].

يأتي المقطع السابق لنرى كيف يتم التحايل من قبل (الراوي) لإدخال التاريخ في (أ)؛ فالأمر يتم عبر الحوار بين والد «ميمونة» «عيسى» وعمها «عمر». ويتم عبر التلخيص رسم حكاية هجوم النصارى على السمر. ثم

نجد مع الخبر التاريخي السابق خبر سبب تسميته «عمر» في مقطع (ب). ثم يرسم الراوي في (ج) صورة الأفريقي «عيسى» لتؤكد على انتماء المادة التاريخية السابقة له.

سنعود ضمن نفس الحوار للتاريخ، الذي يقدَّم هنا خاضعاً للرواية وخاضعاً لقضية الرق والاعتداء على السود:

أ) يهدئه عمي مذكراً إياه بعظم النعمة حين ساقتهم الأقدار لبيته الحرام، وزيارة مرقد الرسول عليه الصلاة والسلام وبدء المجاورة. ويصمت أبي طويلاً، ملقياً رأسه على جذع النخلة، يهز الذاكرة وتهزه:

ب) خراب ودمار خلفوه ورحلوا، أحرقوا القرى والحقول، ونشروا الأوبئة خلال عمليات النهب، وغارات صيد البشر والحيوان، فتوقف العمران، وتعطلت الزراعة. سرقوا الربيع من حدقات الأمهات، وفرحة العشب اقتلعوها من راحات ونهود الصبايا الجائلات في الحقول، يغسلن وحمة شيطان أخرق لم ينتق فرائسه. حثالة الناس هم الذين تدفقوا علينا.. محامون فاشلون وتجار مفلسون وقوادون لا يعرفون إلهاً إلا المال.

ج) يهزه عمي، ينتزعه من شروده بخياله حين يناديني عبر أمي:

– ميمونة.. فين العشاء؟

ينتبه أبي ناطقاً:

د) – مازلت أتذكر دهشتهم وهم يعبرون الساحل واقفين أمام مسافات طويلة مظللة بصفين من أشجار المانجو والكاكاو، رأوا حقولاً مزهرة، قرى يسكنها رجال يرتدون ملابس زاهية.. أتذكر يا عمر!

يرد عمي وقد اغرورقت عيناه وعود الأراك يخضرّ بين يديه:

هـ) – كنت طفلاً، وكنت تكبرني. ومع ذلك كأني أبصر قومي يرفلون في الحرير والمخمل، أرى ملوكاً أقوياء، وحرفاً مزدهرة، وذئاباً تعوي في حناجرهم عندما يغضبون».[5].

إننا كما رأينا في (أ) يرسم الراوي صورة الشخصية وتوتره، تمهيداً لطرح المزيد من التاريخ الذي يتم تقديمه مؤطراً بحالة الشخصية المتوترة وآلامها وضيقها الذي تعاني منه، كما نجدنا أمام خبر حضورهم لبيت الله الحرام في مكة، سنجد في (ب) الأخ الأكبر «عيسى» الذي تم رسم صورته متوتراً وهو يحكي عن الأهوال والمصائب التي سببها أولئك الغزاة الذين تم حصرهم (محامون فاشلون وتجار مفلسون...) كما نجد الصورة الشعرية عالية المستوى وهي تأتي لتعبر عن رؤية الشخصية

وموقفه من وطنه وبنات وطنه. لاحظ هنا جمال هذه الصورة التي تليها وهو ما يعبر عن الشعرية التي يمتلئ بها النص:

«سرقوا الربيع من حدقات الأمهات..

وفرحة العشب اقتلعوها من راحات

ونهود الصبايا الجائلات في الحقول».

في (ج) نعود للحوار وللشخصيات وللراوي «ميمونة» الذي ليس إلا نطفة "ميمونة" الموجودة في بطن أمها.

يرسم المقطع (د) دهشة الغازي أمام العالم الجديد الذي يراه. ثم في المقطع (هـ) عبر الحوار يتم رسم صورة الأهل وأسطرتهم فهم يلبسون الحرير والمخمل وفيهم ملوك أقوياء.

إننا كما نرى من خلال المادة السابقة أمام التاريخ وهو يحضر ضمن نمط من أنماط الصيغة السردية حيث «ميمونة» (لازالت نطفة) تقوم بتأطير الحوار بين أبيها «عيسى» وعمها «عمر». السرد لا يتوقف والتاريخ لا يتوقف عن الحضور، ولكنه هنا يحضر مقطوعاً عن التشبيدات البدائية التي يتأسس منها نمط الكتابة التاريخية، وهنا نجد قصة "نيهوريكا" الملك الذي عاش زمناً طويلاً في بلاده ثم قرر مهاجمة البيض بعد أن أصابهم الجفاف:

«أ) عاش نيهوريكا زمناً طويلاً في بلاده، ولكنه رأى فيما بعد أن بلاده لم تعد تلذ له، ففكر يوماً في الهجرة ومبارحة إقليمه إلى أرض أخرى، لأن المنطقة التي ينزل بها لم يعد فيها ماء، وكانت الماشية تنفق من شدة الظمأ، كما كان السكان أيضاً قد أخذوا يعجزون عن الحصول على الماء ، سواء للشرب أو للاغتسال، وقضوا زمناً شديد الوطء من جراء ذلك، حين عاد الربيع فإذا بجميع الأنهار والآبار جافة، فعجزوا عن استنبات شيء من أرزهم أو خضرهم في موسم الربيع، وقلت كميات الطعام اللازمة للناس والحيوان على السواء، وعندئذ جمع نيهوريكا في أحد الأيام جميع قومه، وقال لهم: اسمعوا يا أبنائي، إننا فكرنا بأنفسنا وأخذنا على عاتقنا واجباً قاسياً حقاً، هو أن نشن حرباً على أولئك البيض الذين يسرقون الأرض، وفي تلك الحرب سنفقد كثيراً جداً. فأجاب أبناؤه: اختر أيها الأب بسرعة بعض الحذرين الشجعان من الرجال، واذهبوا للبحث عن أرض طيبة، هذا ما نريده. أما عن الحرب التي تحدثنا عنها فنقول إنها عصيدتنا، فنحن لا نهاب الموت.

ب) أما أمي فتهابه لذلك الصمت. وأنا ساهية لا أستوعب كثيراً، سوى أنها تحكي، ثم تبللني بدمع تخبئه عن أبي المستغرق في وقته مع عمي»[6].

المقطع (أ) يُرسَم مباشرة من وعي الأم، يؤسطر الملك "نيهوريكا" ومن معه وشجاعتهم والعطش والجوع الذي أصابهم. بينما في (ب) نحن أمام صورة (الراوي/ ـة) والدموع المؤلمة التي تتساقط منها وهي تتذكر أجدادها.

رحلات القبائل الإفريقية: بالإضافة للتاريخ الملاصق للرق سنجد تاريخ الرحلات وحركة نزوح القبائل من مكان لآخر.

تاريخ الشخصيات الإفريقية:

سنجد كلما تنامى السرد المزيد عن الزعماء ورؤساء القبائل وغيرهم من الشخصيات التاريخية خاصة في إفريقيا.

سنجد في المقاطع التالية تاريخ الشخصيات والرحلات الإفريقية الكبرى، وستكون البداية في المقطع (أ) عن طريق قضية الرق والملاريا، التي كانت قوة دفاع ضد الغزاة البيض، ثم ندخل في المقطع (ب) على الشخصيات الأفريقية الفاعلة:

«أ) يتحدث مجدداً عن الغابة التي ظلت مجهولة للنصارى، أسرارها مغلقة عنهم وأسئلة النيل ترهقهم أزمنة طويلة وهم يبحثون عن منابعه ومصباته. كانت الملاريا تقف لهم بالمرصاد، إذا نزل عشرة منهم بالساحل فمن المؤكد أن ستة منهم سيموتون، حتى غدا (مقبرة الرجل الأبيض) اسماً شائعاً للمناطق المتاخمة سواحل الغابة. فاكتفوا بالمتاجرة وهم على سفنهم راسية قرب الساحل خشية من النزول للشاطئ.

ب) تقلصت مساحة الضيق عند أبيك، وراح يسرد متذكراً، عثمان دان فوديو وكيف جيَّش قبائل الفولاني، مطلقاً صيحات الجهاد التي واصلها من بعده ابنه محمد بلو ثم أحمدو لوبو الذي اشتبك مع الفرنسيين حينما غزوا جهات الغابة.

تداعت من الجراب حكايات تفاصيلها الم، حتى غالبهم النعاس محملاً باطياف الفزع والأهوال والكوابيس والأمل الذي لا يرتخي.

ج) خالتي روت لي كيف استمرت معهم الأهوال، وكيف سقط أكثر من عشرين رجلاً في الطريق، منهم من افترسته الحيوانات، ومنهم من تزوج وآثر البقاء مؤجلاً السفر حتى نفاذ الالتذاذ، ومنهم من سقط إعياءً والتهمه الموت.

ثم تلاقت قوافل كثيرة لم تلبث أن افترعت إلى فصيلين، في ظروف لم أتبينها.

د) مجموعة جنحت شمالاً صوب البربر التحمت بالمغاربة، ثم مدت الحلم تجاه اقوام ذاكرتهم فضاء مكتظ بالشعر والكلام الحساني، نادَيناهم شنقيط. يرحلون ونرحل معهم صوب الفراعنة،

ويتعزز الالتحام، مندفعين نحو الأرض المباركة، قبل أن تهيمن عليها لسعة الأختام السلطانية، ثم حطوا في السودان يبنون أعشاشاً وأكواخاً في الأطراف بعد أن نفد زادهم فميزهم الحَلَب بالغرَّابة.

أعراق مختلفة يفصلهم ملح البحر عن بغيتهم، وجدوا في العربية أداة تفاهم وتواصل، الدين يوحدهم، والأشواق لمكة تزيدهم تآلفاً. كانوا دائماً يهتفون:

- **الدين الذي لا يوحدنا لا حاجة لنا به.**

هـ) كان آدمو شيخاً للهوسا يشارك أباك في الإمامة، يؤكد على هذا ويقسم على أن لغة القرآن المنتشرة في مساحات الغابة قربت بين الناس. لآدمو طيبة منحته قوة خارقة، يستطيع بها فهم لغة الحيوان والطير والحشرات والأشجار والأحجار وكائنات أخرى لا نراها، تشبه تلك التي كنا نسمع أصواتها، فيحثنا أبوك على التلاوة. كان أكثر ما يبرع فيه محادثة الثعابين، خاصة تلك التي تطير فتبث الرعب والهلع في المناطق التي جمعت كل هؤلاء النافرين من غرب الغابة. وفي يوم صحا القوم، وآدمو يهم بمغادرة المكان مصطحباً زوجه. لم يجرؤ أحد على سؤاله. عدا جماعة من النمل سألته:

- **إلى أين ذاهب يا آدمو أنت وزوجك؟**
- ....
- **إذا تركتما المكان، فسنعيش دائماً في تعاسة.**
- **اترك المكان لأني مكره عليه، فإذا أردتم الانضمام فمرحباً»**[7].

في المقطع (ج) نجدنا أمام حكاية الخالة عن الرحلة، إن الرحلة هنا تدخل مباشرة مع الشخصيات ومع الحرب ضد البيض. في (د) تسرد الخالة وجهة كل من تلك القوافل، ونلحظ استخدام المسميات القديمة المتناسبة مع ذلك الزمن. نعود للشخصية الإفريقية في المقطع (هـ) حيث نجد آدمو الشخصية الدينية. ويقوم السرد بأسطرة آدمو الذي يبدو في حكايته شيء من قصة نبي الله سليمان عليه السلام عبر فهم منطق الطير والحشرات والحيوان والحجر والشجر. إن وجهة آدمو الأخير هي الحجاز وهي منتهى كل الرحلات. سنجد الرحلة هنا وهي خليط من الجغرافيا والتاريخ:

«كان هناك طريق شهير يقولون عنه طريق الحرير...

.....

على مقربة من السودان، كان طريق السويس والعقبة...»[8].

إن الراوي هنا يرسم الرحلة باللغة الشعرية الدائمة الوجود، وباستمرار نحن

في مناصات داخلية خاصة منذ الفصل الثاني:

«صفق القلب للحجاز وسار

شفّه الوجد للحبيب فطار

واقتفت أثره الجسوم غراما»

إن هذا المناص الداخلي يأتي ليرسم انفعال الشخصيات وحِدة شوقها لبيت الحبيب في الحجاز، كما نجد فيه رسالة كلية يرسلها الكاتب نفسه تعبر عن الدلالة التي يريد أن يوجهنا صوبها. كما سنجد المناص الداخلي (القرآن الكريم) يستخدم ليرسم وضع الشخصية الديني أمامنا، كما هو الحال مع "عيسى" الذي يؤسطره الراوي بذلك:

«فتغني الطيور من حولنا، وتصمت الفزاعات حين يرتل عيسى: ﴿وَقُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَاناً نَصِيراً﴾. العالم أمامنا فسيح وفي قلوبنا تتألق شرارة من النار التي اشتعلت في قلوب الصحابة، يوم أن جاء نصر الله والفتح»(9).

إن كل ما سبق يتم عبر الخالة، فيرسم المناص السابق الشوق للبيت والإيمان وحب الله ورسوله في قلوب أولئك القوم الذين جاءوا تلبية لنداء الإيمان.

المناصان الأول والثاني متناسبان تاريخياً مع الشخصيات.

سيستمر التاريخ مادة تأسيسية يتحقق حضورها كخلفية، حيث في الواجهة حكاية الرواية الرئيسية التي تم الحديث عنها سابقاً، وهي ذات بعد ذاتي، وتتحرك الشخصيات فيها فيما يقرب 75 سنة، ثم نتحول للخلفية التاريخية التي تكون المستوى الثاني من مستويات خطاب هذه الرواية، والتاريخ كما أسلفنا يتكون غالباً مما يأتي:

1) تاريخ إفريقيا وصراع الرق.
2) تاريخ يحكي عن أهم الشخصيات الإفريقية.
3) تاريخ الرحلات الإفريقية.
4) إعادة مناقشة كتب التاريخ.

وهو ما سنعرج عليه هنا قبل الانتقال للخطاب الشعري والروح التأملية التي سوف تؤطر خطاب الرواية.

موقف من كتاب التاريخ:

لنتابع هنا «ميمونة»، وهي في أحد اللحظات المتوترة، حيث أمها تسقط نتيجة لضربة الشمس التي أصابتها وهي مرهقة وقد نهشتها الكلاب تحذر أباها الغائب:

«كنت أصرخ.. أبي حاذر، ابن بطوطة يصعد على اسمك، ينهش ما لا تراه، وأنت

طيب النوايا، ساكن في سمرتك، لم لا تكف عن ملاحقة رائحة النعناع، لم لا تدلق عليه مجمرتك»(10).

إننا كما نرى أمام الشخصية وهي تعكس موقفها من ابن بطوطة، وهنا نجد نقداً مباشراً لكل ما كتبه في رحلاته كما نجد ربطاً مستمراً بين رحلة الأب للقدس وبين رحلات ابن بطوطة:

«أبي أسالك: هل ابن بطوطة منهم.. استعصينا عليه ولم يستوعبنا.. سمعته.. صوته ضال يرتطم بتلك الأيدي التي قبّلت مؤخرات السلاطين»(11).

ثم بعد مسافة وهي تناقش ما قاله ابن بطوطة عنهم وتتساءل عن ذلك في ضوء التلاوة المستمرة لقومها للقرآن:

«هل تقع المظالم والمفاسد والقرآن يتلى كل الوقت يا أبي؟ أم على قلوب أقفالها، هذا الكتاب.. أنقرأه ونحفظه فقط.. أم ننسجه سلوكاً ينقي الصخب والعبث؟!»(12).

لقد كان كما رأينا جزءاً من المادة التاريخية لغرض مناقشة التاريخ نفسه، وطرح رؤية مختلفة فيه، ونقد ما كتب نقداً منطقياً على لسان شخصية وفي حالة درامية خاصة.

الخطاب الشعري:

يشتغل الراوي باستمرار لإنجاز خطاب رواية «ميمونة» على اشتغال شعري عبر عدة محاور:

1) شعرية اللغة.

2) توظيف التناص باستمرار.

3) اللغة المتناسبة مع زمن القصة (قبل مائة سنة) وكذلك (المناصات الداخلية) التي تنقلنا لعوالم قديمة وألفاظ وتسميات قديمة.

لنتابع هنا شعرية اللغة:

يختلف توظيف جنس الشعر في الخطاب السردي للرواية من حالة لحالة ومن موقف درامي لآخر، فهنا نحن مثلاً في بداية الفصل السادس و"ميمونة" تشتغل أمامنا (كراوية) لترسم صورة الأب لديها:

أ) **«... سخمة تظلل ضياء يضطجع على جسدنا، يتسعتر شجر الحنظل تتهادى أوراقه على نبراتنا، تملأ أوقاتنا بشمع يصعب تذويبه. ثبور عميق في كل الأشياء يا أبي، وحين يسدل الليل السجف، ويكسو الوجع كل غيمة تفكر أن تسافر منا، نتناثر بين السجف المظلمة، والقمع الذي يقذفه علينا مكامع الخفافيش، لترتدي حياتنا حوافاً معتمة.**

ب) **أبي.. موالنا مكسور، وتغريد الطيور تطرزه الرتابة. وشم في وجه الريح المازالت منغمسة في حماة الشهوات،**

والاغتراف من البراميل الخارجة من جلودنا، وأحلامنا الصغيرة طافحة بالزيت. تربة الحناجر تقف عثرة أمام انفلات الأغنية من ارتخائها، والقار عفّر الكلمات.

ج) في برد الشمال تأخذ حبات الكستناء لوننا وتحترق على جمر يشتعل على طرف ثوب ترتديه فاطمة البرناوية. يا أبي لا تدع أوصالك ترتعش..

قطرات الزيتون لا تتركها تقف عثرة أمام ركض الماء،

صفّد الرجفة..

ألق بها في مساحات التوجع..

لا تقترب من همك كثيراً فيصفو لك وتتقمصه.

رداء الحزن لا يتمدد يا أبي فيعمّق فينا دغالته.

الأمل يقهر الألم،

دع الحزن يتزياك ولا ترتده أنت فيتشمع ويكون أدمتك..

د) كن آدم الذي لا لون له، أو أن السماء لم تحدد لونه، بل توهمته نزعات البشرية حيث تحيونت فانحازت، وتنازعته، ولو عاد لكساهم ريش طير لوّن جناحيه الأفق، وتلاشت سدود الاحتقان المالئة ممرات ديمة حائرة»(13).

إن المقطع السابق من أكثر المواقع شعرية في الرواية، وهنا تتجسد اللغة المعبرة عن الألم والقهر، وكذلك عن الاعتزاز بالذات، وبخاصة في المقطع (أ) حيث السخام والحنظل والشمع صعب التذويب والثبور وغيرها من الكلمات العاكسة لحدة الألم.

ثم في المقطع (ب) فيه تعبير عن الحزن والألم عن الحواجز المانعة للسعادة وعن ذلك القار زمان والآن الذي لون الكلمات. في المقطع (ج) نجد اللوم للأب الرغبة في العودة، وترك بلاد الزيتون، إنها دعوة لمقاومة الألم للخروج من الحزن بالأمل.

في المقطع (د) الخطاب موجه لكل السمر للخروج من أزمة اللون والخروج من قهر الدونية.

إننا كما نرى أمام الشعرية، وهي تختلط مع التاريخ أحياناً، وتنفصل عنه لتكون مع القصة الذاتية لميمونة وأهلها، ثم تعود أحياناً شعرية صافية دون وجود تعالي مع جنس أو نوع.

لغة التناص:

لوضع المروي له والقارئ في قلب التاريخ والماضي والبعد الإسلامي الذي يَسِم تلك الشخصيات، نجد حضور التناص وبقوة، هذا التناص يأتي ليربط بين الشخصيات (السمراء) غالباً والموجودة في الحاضر، والماضي الإسلامي.

لنتابع هنا هذا المقطع الذي يصف حياة أهل "ميمونة" في غابتهم الإفريقية:

« ... نلتهما مع قطع من خبز الذرة. ولنا في الذرة مآرب أخرى؛ فمنها نصنع (المديدة)، نخلطها بماء ساخن ونسكب عليه لبناً حامضاً وسكراً. ومن الدخن أيضاً يصنعون شراباً بارداً»(14).

إن المقطع السابق الذي يأتي على لسان العم «عمر» لميمونة، يوظف كلمات تتناص مع القرآن الكريم (مآرب أخرى) وكذلك (ومن الدخن أيضاً يصنعون شراباً بارداً). إن كل هذه الكلمات تتناص بشكل جزئي أو كلي مع كلمات القرآن الكريم، تأتي هنا لكي تجعل الدفق الشعري أكثر قوة، وآفاق الدلالة منفتحة ومتسعة.

المناصات:

تمتلئ الرواية كما نرى بالمناصات الداخلية التي تحقق كلها للحدث المرسوم بروزاً أكبر وللنسق الدرامي الارتفاع. لنتابع هذا المناص في بداية الفصل الثاني المسمى بالحلول وهو يرسم قصة وصول أولئك الحجيج إلى مكة:

«صفق القلب للحجاز وسار

شفّه الوجد للحبيب فطار

واقتفت أثره الجسوم غراماً»(15).

إننا كما نرى أمام مقطع شعري يرسم لنا ما عليه أفئدة أولئك القوم وهم يستعدون للوصول لمكة المكرمة. كما نجد هذا المناص الذي يعيد صياغة البنية النصية ويرسم موقف الأجيال الحاضرة من السود من امتهان البيض للونها وهو منقول عن الشاعر والمفكر الأفريقي سنغور:

«إن الأسود هو إنسان الطبيعة، يعيش مع أرضه، إنسان حسي متفتح الحواس، لا يقبل الوساطة بين الذات والموضوع، لكنه يقبل كل شيء أنغاماً وروائح وإيقاعات وأشكالاً وألواناً، إنه يحس الأشياء أكثر مما يراها»(16).

إن المقطع السابق يرسم موقف جيل كامل من قضية الرق، يتم انتقاء مقطع من سنغور، يرد على لسان الحفيدة "قدس"، ليشكل تنوعاً في مصادر المناصات ويرسم رؤية أجيال جديدة من السمر في الموقف القديم من اللون.

إن المناص هنا يعبر عن موقف من التاريخ ومن الذل الذي وسم السمر ينتقي على لسان شابة عصرية فيعبر عن موقف الجيل الآني (من السمر) من الموضوع ويساهم في بناء لحمة النص. كما سنجد داخل الرواية باستمرار ألفاظاً عربية قح وتسميات قديمة للشعوب والأماكن، مثل الحجاز والعجم والتكارنة والشناقطة

والبخارية، وهي تسميات تعبر عن مرحلة تاريخية محددة كانت تتداخل ضمنها.

خطـاب التأمـل:

يأتي الخطاب التأملي كخلفية لامتزاج ثلاثة أشياء ، سبق أن تحدثنا عنها، وهي كما يلي: حكاية الرواية، المادة التاريخية، اللغة الشعرية يأتي الخطاب التأملي بشكل جزئي هنا لكي يرسم أمامنا ما خفي من أشياء في أعماق الشخصيات، كما يأتي أحياناً ليرسم رؤية في الشعوب والشخصيات والتاريخ.

لنتابع هذا التأمل في شخصية الأم من وعي ابنتها «ميمونة»:

«لقد لونتني الغابة بهديرها. غادر الإنسان الأول الغابة ولكنه ظل يتلفت إليها بحنين. لابد وأن أمي أنتجت بويضاتها وهي منفعلة في الغابة.. حتماً إن طمثها الأول، كان وهي تفر من فرس النهر، بعد أن كسرت جرار الماء ولاذت بعطف الغابة. كل أهلي صنعت الغابة انفعالاتهم.. كل شيء في الغابة.. الألوان، روائح الزهور، الطين الذي يداهمه المطر فيخرج طيوراً زاهية، يحاكون زهورها في ملابسهم وأثاثهم ومساكنهم. الغابة منحتهم أسرار الرقص، وقادتهم لبوابات الطبول التي يرفعونها إيقاعاً تندس فيه الشمس حيث يتطاول وجيب الحياة، فيفتحون بأصابعهم المتشققة عيون الفجر التي أغلقها الدم. طبول عالية يمصون منها معنى الحياة، وابتهاجها فيرقصون تعبيراً، بموسيقى الطبول كانوا يتفاهمون مع الطبيعة جيداً. تقول أمي إن الأغاني تتعالى وقت الحصاد. يغنون طوال النهار، تفريجاً عن يأسهم، وحملاً لأحلامهم الغضة ولكأن الأغصان لن تمد أعناقها للنور ما لم تسمع قرع الطبول. دائماً كنا نفكر بأن الحياة كامنة في الحنجرة»(17).

إننا كما نرى أمام فلسفة للون الأسود وفلسفة لعلاقته بالغابة ولرسم الغابة لانفعالاته وعلاقة الطبل بالحياة لدى ذلك الأسمر باعتبار الطبل هو الحياة.

إن المقطع السابق يأتي دفاعاً عن كل قيم السمر وكذلك أسطرة لهم ورفعاً لشأنهم باعتبار كل ما يقومون به فطري وبسيط وطبيعي وهنا سنجد التأمل في الذات:

«لم تفلح الأيام بقتامتها على اقتلاع الإحساس من داخلي، بأنني لست هذا. فقوة الأيام إما تميت الإحساس، أو تعمقه لتخلق داخلك إنساناً لا يستسلم. ساعات قليلة من الشعور بإنسانيتي كانت تمر عليّ، وقت أن يتركوني وحدي في الشفا، أشم نسيماً يمر عليّ اليفاً، وأنا إلى جانب الجزر والبرشومي، أبصرهم ينحدرون إلى أمكنة لا تطالها عيناي، مصطحبين قناني العنب، والتوت المعصور»(18).

إن المقطع السابق يرسم أمامنا موقف

«عمر»، إنه يتأمل في ذاته ويرسم أمامنا كل ما يخصها.وهنا تأمل في مفهوم الشهوة والرغبة وقد انتابه ما أنتابه من زوجة السيد:

«فرق هائل يفصل الرغبة عن الشهوة. للحيوان شهوة. وللإنسان رغبة، يسيطر عليها بعقله. الأنبياء والقديسون، وحدهم يجتازون هذا الجحيم. وعمر ليس نبياً، وما هو بالقديس. بشرٌ له رغباته. قد تكون له نزوات عابرة، صغيرة، في البيت، مع جارية، وربما مع غلام، أو لربما مع الباشا نفسه الذي لا يفتأ يحك مؤخرته. كان عمر يصم أذنيه، وهو يسمع أحد الخدم يهمس للجواري: بعض الكبارية بهم داء لا يعالجه إلا ماء الرجال!»(19).

إننا كما نرى أمام تأمل يأتي هنا ليضع أمامنا المزيد من التفعيل لما يحصل من فتنة «عمر» المسكي مع سيدته وهنا تأمل في مفهوم الثقة والإيمان:

«بقايا ظلمة تحوطني، أبددها بالتفكير (ما الفرق بين الثقة بالإنسان وبين الإيمان، هل ما نحن فيه هو نقيض العبث الذي لم أكترث له. أو تحقيق للابتلاء، هل حقاً أنا مطمئن لمعتوق أم للونه؟!)»(20).

إن التأمل السابق يأتي تمهيداً لحادث خيانة الثقة الذي سيحصل لـ"عمر المسكي".

وهنا نتابع تأملاً في مفهوم التاريخ ولعل هذا المفهوم هو نقطة ارتكاز اشتغال هذه الرواية تاريخياً:

«يدق، ويدق، وكل ما حولي يقودني إلى شجرة مسكينة اسمها تاريخ، أجل التاريخ شجرة بئيسة يرويها الغالبون فتنمو، ولا تطرح ما يبهج. أتسلقها، وأفتح جرحاً تراكمت عليه صور بائسة. صور تتدفق من عمق الشجرة، خالية من الحب، لا إطار لها غير شهوة المال، وتجارة الجسد، وتماسيح عطشى، تبلل يباب جوفها بدماء فائرة، منقوعة في أتون قهر لا قرار له»(21).

فهنا يعبر الراوي (الشخصية) عن مفهومه للتاريخ، حيث التاريخ كتاب الغالب، ويعلن هنا عن تسلقه لشجرة التاريخ البائسة ليفتح جرحاً على كتاب التاريخ فتخرج كل الصور التعيسة المندسة والمخفية.

خلاصة عن الأنواع والخطابات النوعية في الرواية:

تأسس الخطاب الروائي لرواية ميمونة من مستويين للحكي هما كما يلي:

- **مستوى حكاية الرواية وهي ذات بعد ذاتي شخصي.**
- **مستوى التاريخ الذي كان خلفية تحضر بالتناوب مع الحكاية.**

يضاف لهذين المستويين ما يلي:

جنس الشعر والخطاب التأملي.

جنس الشعر: دخل جنس الشعر

ضمن الرواية فانساق وخضع لاشتراطاتها ولم يكن منفصلاً عنها، بحيث نتج عن هذا الخليط شعرنة للتاريخ وشعرنة لقصة ميمونة وأهلها وأحفادها.

الخطاب التاملي: الذي حضر كخلفية عاضدة (تأكيدية في بعض المواضع) لما تراه الشخصيات. إنه البعد الفلسفي للرؤى المطروحة.

نتج عن هذا الخليط من الشعرية والتأمل والتاريخ عمل روائي متميز، لعل ما قلل من قوته بعض الشيء هو الحوارات باللغة المحلية (بعض الأحيان)، ولكنه في مقابل ذلك قدم هذا العمل الروائي مادة تاريخية وجغرافية وسوسيولوجية غاية في الروعة، وانتصر للمعذبين في الأرض، سواء عبر نبش التاريخ، أو عبر صورة زوجة الباشا وهي تحاول إغواء «عمر المسكي» الذي فرّ منها هارباً بدينه، متناصا بذلك مع القصة المشهورة عن المسكي، كما قدم في الوقت نفسه مستقبل الأجيال الجديدة المثقفة كما تعبر عنها «قدس» الحفيدة وجيل الشباب التائه كما هو «زكريا» وعوالمه.

الهوامش

1) يدخل هذا البحث ضمن سرديات الأجناس، ونتعاطى ضمنها بالبحث والفحص لجماليات التداخلات النوعية أو الجنسية، وكذلك للخطابات النمطية الجديدة، ونعتبر هذا المستوى من التعاطي متحققا بالتوازي مع باقي مستويات تعاطي السرديات مع النص السردي، وهي مستويات: الحكاية، الخطاب، النص، الممارسة السردية.

للمزيد راجع القسم السادس من كتاب: استنطاق النص الروائي/ عبدالحكيم المالكي/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ ط1/ 2008م.

2) محمود تراوري/ ميمونة /دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط 1/ 2001م.

3) محمود تراوي/ رواية ميمونة/ ص: 13.

4) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 15.

5) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 15-16.

6) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 17-18.

7) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 25-26.

8) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 29-30.

9) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 29.

10) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 105.

11) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 88.

12) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 88.

13 محمود تراوي/م يمونة/ ص: 84-85.

14) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 19.

15) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 28.

16) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 36.

17) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 35-36.

18) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 128.

19) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 138.

20) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 145.

21) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 153.

التناص النوعي نماذج من الرواية المصرية المعاصرة

عبدالمنعم أبو زيد

المقدمـة:

الحمد لله الذى علّم بالقلم، علم الإنسان ما لم يكن يعلم، والصلاة والسلام على خير الخلق قاطبة، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أ -

وبعد، فلقد نشأت فكرة التناص النوعى من أن النص الأدبي لا يوجد مستقلاً بذاته ، وإنما هو فعل تحقق وجوده ، بتداخل عناصر أدبية مختلفة من الماضى والحاضر معًا ، وعلى المتلقي استقراء جملة العلاقات التى تربط بنية هذا التداخل، والدلالات الناتجة عنه التى تؤدي دورًا مهما في تحديد هويته، وتبين - في الوقت نفسه - قوة النص المستدعى، وقدرته على المشاركة الفعلية في تكوين منتج سردى متكامل البنية والدلالة معًا.

ب -

وقد اختار البحث عنصر التناص النوعى بهدف استقراء إحدى الوسائل السردية المهمة التى تكشف عن أهداف النص ورموزه السياسية ، والاجتماعية، وقدرته على التفاعل مع المحيط الثقافي له، ولأن الدراسات النقدية حوله لم تكن كافية لقراءة جميع أبعاده وأهدافه، إذ اتجهت معظمها لمناقشة مقولة التناص بصفة عامة، ومن ثم لم يتوفر لدى الباحث إلا دراستان حول هذا الموضوع ، هما:

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية لـ رشيد يحياوى[1].
- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة من 1960م – 1990م، لخيرى دومة[2].

جـ -

وكان المنهج الفنى التحليلي هو الطريق الصحيح لتناول فكرة التناص النوعي بأبعادها وعلاقاتها بالنص الأصلى، وأثرها في تفعيل دور المتلقي في تقديم نص جديد يتوازي مع النص الأصلى.

د -

والبحث يقوم على مبدأ الاختيار، إذ لا يمكن تتبع هذا الكم الهائل من الرواية المصرية المعاصرة التى صدرت في الفترة الأخيرة، مما دفع الباحث إلى أن يتخير أجودها فنيا، وأفضلها في تقديم نص نوعي جيد له أهدافه ورموزه الخاصة التى تستقرئ الواقع الإنساني بدقة.

هـ -

وجاء البحث بعنوان: التناص النوعي؛ نماذج من الرواية المصرية المعاصرة. ويشتمل على التمهيد، ثم دراسة عن (النص المحيط: نص نوعي).

وأخيرًا فهذه محاولة متواضعة للكشف عن فكرة سردية جديدة، لعلها تساعد في كشف غموض العلاقات في بنية النص الروائى.

تمهيد:

التناص / التناص النوعي؛ الفكرة، وامتداداتها:

لقد تبلورت مقولة التناص، نتيجة القول بأن «النص كون مفتوح (open-end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية....»[3] ولهذا فهو قابل لاستيعاب الأنساق المعرفية في العالم المحيط به قديمًا وحديثًا، سواء بشكل غير محدد، يعطي للمبدع حرية تامة في الاختيار، وطرح ما يريد من منتجات رمزية ودلالية، أو بشكل لا يستقرئ إلا نصوصًا معرفية محددة، قد تكون من النص الأصلي أو من جنس مغاير، بقصد إعادة إنتاجيته

برؤية جديدة تتلاءم والرؤية الخاصة لمبدعه؛ ومن ثم فالنص «من خلال نصيته يأتي بنصوص أخرى ويدمجها، ويستحضرها...»(4).

ودور المبدع حيال هذا الامتصاص النصي أن يقيم مجموعة من العلاقات الداخلية بين هذا الكم الهائل من النصوص المتداخلة لخلق بنيات نصية محددة، ذات دلالات تترجم ما يحيط به من واقع ؛أي إن هذه العملية النصية لا تأتي مجانًا؛ بل لهدف يسعى لتحقيقه المبدع.

وقد أشار إلي هذا المصطلح كثير من النقاد والدارسين منهم على سبيل المثال؛ ميخائيل باختين، وجيرار جنيت، وبرت شولز، وجوليا كريستيفا، التي تعرض في مؤلفها علم النص تعريفا للنص الأدبي في وقتنا الحاضر يكشف عن طبيعة الرؤية التي تسعى، إليها فتقول: إنه «خطاب يخترق حاليًا وجه العلم، والإيديولوجيا، والسياسة، وينقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانًا، ومتعدد الأصوات حاليا؛ من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي تقوم بمفصلتها، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها..»(5).

يشير هذا التعريف إلي أن النص خطاب، ينتظم كل اللغات الإنسانية برؤي متداخلة؛ ومن ثم فالنص يحتوى أكثر من صوت، ولغة، ولا يستقيم التفاعل النصي بين هذه النصوص المتداخلة إلاَّ في إطار من المنطقية التي تحكم دلالتها، ورموزها، وتوجهها نحو رؤية مبدعها، [فالعلاقات الحوارية تكون مستحيلة تماما من غير علاقات منطقية ذات معني ملموس](6).

ويصبح النص بهذا الشكل عبارة عن مجموعة من النصوص المتفاعلة، والمتقاطعة، والمتواصلة التي تستقرئ خطاب الواقع بعيداً عن ذاتية مبدعه، وقريبًا من تصورات متلقيه، ولذا يمكن القول بأنه لم يعد تعبيرًا ذاتيًا في تشكيله، واستقلاله، وفي الفضاءات التي يرد إليها ...»(7).

ويبقى الأهم في عملية التناص أن ثمة تعددية في المعني داخل النص أصبحت مدخلاً رئيسًا لقراءته في إطار مفاهيم إجرائية خاصة، بفعل التلقيح المعرفي بين الأنساق التعبيرية مما جعل النص يتخذ الشكل الحواري القائم على «التعددية في المعني تشكيلاً وتلقيا»(8). ولا شك أن توحيد هذه المعاني ضروري لتقديم رؤية شاملة للعالم المحيط بالمبدع والنص معًا، وتحديد هوية النص الجديد الناتج من التفاعل الإيجابي بين النصوص المتداخلة، فالترابط الدلالي بين النصوص مهم في توحيد المعني؛ ولهذا يدخل المستوى الدلالي عنصرًا فاعلاً

في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين أيضا مدى اعتماد بعضها على بعض..»[9].

كما أن مشاركة المتلقي في عملية التناص ضرورية لخلق النص الجديد، بناء على دمج وتفاعل الشفرتين النابعتين من ثقافتي النص والمتلقي معًا، فالقارئ منتج للمعني مادام بسبب الكاتب، مخزنًا لقيم الثقافة المشفرة لسانيًا وله سلطة تحريرها من النص، ومن بين قيم أخرى، يخلق القارئ صورة صوت المؤلف، صور أصوات أخرى، حالاً محل خطاب المؤلف الحقيقي صوتًا عرفيًا مدركًا داخل التوقعات المشتركة للجماعة ....[10].

وجاءت فكرة التناص لتكون البداية الأولي لمقولة التناص النوعي أو تداخل الأنواع الأدبية وتآزرها نحو إنتاج دلالة شمولية؛ ذلك أن النص الأدبي لا يشكل نفسه بنفسه[11] بل يتشكل أولاً من نصوص مغايرة له، وثانيًا من نصوص أدبية سابقة عليه، بحيث يمكن (لكل جنس أدبي أن يشمل عددًا من الأجناس الأخرى[12] وهذا يعني أن النوع الأدبي متطور ومتحول، نتيجة التفاعل والحوار بين مجموعة اللغات الأدبية التي تكون بنيته، ذلك الحوار الذي يتوقف نوعه، وإيجابيته، وتأثيره في المتلقي [بحسب طبيعة التناص، وبحسب الأجناس التعبيرية (أجناس الخطاب) ثم بحسب درجة التبئير][13]، ومن ثم يعتمد النص الأدبي في تشكيل نفسه على عناصر أدبية مماثلة لماهيته، سواء أكانت مكتوبة أم شفهية ، على مستوى الشخصية، أو الفعل، أو اللغة، أو جميعهم معًا. فهناك نصان من نوع واحد يجتمعان في بؤرة واحدة ويؤديان إلي إنتاج نص مفتوح، ومتعدد الدلالة يقدم رؤي جديدة، يشير إلي هذا بول - ب - ديكسون في قوله: «والحقيقة أن كل عمل أدبي جزء من عالم أدبي يتألف من أعمال أخرى، وإلى درجة تكبر أو تصغر ينبغي أن يستجيب العمل لسياق هذه الأعمال الأخرى»[14]. ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن النوع الأدبي يدخل في «علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته ...»[15].

وتبدو الرواية أكثر الفنون الأدبية التي يستجيب سياقها لاستيعاب الأجناس الأدبية الأخرى، وتقبلها، والتفاعل معها بشكل إيجابي حيث تمثل «جنسًا راقيًا مركبًا يستقطب ويقحم ، يمزج ويتمثل عددًا غير قليل من الخطابات المتراكبة بدورها والملفوظات المحتفظة بذكرى سياقاتها ....»[16].

ويأتي التداخل النوعي في الرواية المصرية المعاصرة بصورتين : الصورة الأولي- التداخل المباشر، وفيه يكون المبدع

على وعي كامل بما يستدعيه من نصوص أدبية وهو يشبه في النقد القديم، التضمين[17] أو الاقتباس، ومن ثم يمكن التعرف على النص المستدعي بسهولة، وطرح علاقاته بالنص الأصلي، ودوره في إنتاج دلالة جديدة، تؤكد المنطوق الدلالي في النص الأصلي، أو تخالفه، وبهذا نستطيع الحكم على فاعليته. وأما الصورة الثانية - التداخل غير المباشر، ويجيء التناص فيها بغير وعي من المؤلف ويسمى التناص غير الواعي، ويعني «ذلك الحضور الآتي من ذاكرة المبدع دون نية من قبله أو شعور به، وهذه النصوص الحاضرة، لاواعية، تكون مخزونة في ذاكرة المبدع ووجدانه، وقد تستدعي دون وعي منه عند محاولة الكتابة في موضوع قريب منها»[18].

وفي هذه الصورة يتفاعل النص المستدعي مع المتن بمعناه دون لفظه، ويحتاج هذا من المتلقي جهدًا كبيرًا في البحث عنه، واستخراج دلالاته واستقراء العلاقات التي يصنعها مع النص الأصلي؛ ولذا فإن محاولة القبض عليه عملية صعبة.

النص المحيط : نص نوعي:

يعني البحث بالنص المحيط ، كل ما يحيط بالنص الأصلي من نصوص مصاحبة؛ كالعنوان الرئيس، والفرعي، والبداية، ونصوص التصدير، والتقديم، والملاحق، والتذييل والهوامش، والتعليقات، وطريقة إخراج العمل الأدبي، وغير ذلك من نصوص محيطة ذكرها جيرار جينت «في مؤلفه المسمى بعتبات النص[19] وقد أشار [سلفرمان] في كتابه [نصيات] إلي النص المحيط، موضحاً أنه إطار يكشف عن شكل النص المتن وحدوده، ودلالاته، في قوله: «والإطار هو ما يعيّن النص بوصفه ذلك النص القائم من حيث حدوده، وبداياته، ونهاياته، وأواسطه، وحافاته...»[20].

وينقسم النص المحيط في الرواية المصرية المعاصرة إلى نوعين ، أحدهما: من صنع الكاتب نفسه، ويتمثل في العنوان والإهداء، والآخر: يستدعيه من نصوص نوعية مغايرة لنصه، وتتمثل في نصوص التصدير، ويكون في النوعين نص نوعي، يتناص مع مضمون الرواية، ورؤية مؤلفها، أي إن الرواية - في هذا الفصل - قد تتناص مع إحدى مفرداتها، أو مع غيرها.

وفي هذا الإطار الذي عرضناه، سنركز القول في بعض النصوص المصاحبة للنص الأصلي، ومنها العنوان، والإهداء، ونصوص التصدير.

1 - العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصيّة التي تحيط بالنص الأصلى، وتكون نصًا أدبيًا جيداً، يدلل على مهارة الكاتب في

اختيار نصوصه، بوصفه نصًا موازيًا، ويقدم نوعًا من الإثارة والمعرفة للمتلقي قبل القراءة، وبهذا فهو يكّون علاقة إيجابية مع العنوان، يعيد في إطارها ترتيب أوراقه الذهنية قبل الدخول في النص، ومن ثم أصبح هدف العنوان «كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم ولا يهدف للإيصال والإخبار فحسب ...»[21].

ويحدد العنوان أبعاد النص وطبيعته الشعرية، ويكشف عن دلالاته بشكل مباشر أو رمزي، يعتمد على التأويل الجيد من المتلقي لمفرداته ومدي تناصها مع المضمون، بل إنه يحدد رؤية المؤلف وهدفه، ولذا يمكن القول بأنه يتماس مع النص من خلال «علاقة عمودية يمثل بموجبها تكثيفاً لدلالة النص؛ لذلك يجب أن يقترب العنوان من المقطع الاستهلالي إلي النهائي من النص، إن العنوان يحمل إرهاصات المعنى...»[22].

وعلى الجانب الآخر تحاول بعض النصوص[23] الكشف عن العنوان في متنها مبرزة مفرداته، وعلاقاته، وعناصر شعريته، في محاولة لفك الشفرات الدلالية التي يتضمنه، وبهذا تتضح العلاقة بين النص وعنوانه، وهي علاقة لا تستقيم في إيجابيتها هذه على هذا النمط، وإنما تميل في بعض جوانبها إلي المغايرة، فأحيانًا لا يستطيع العنوان تفسير الدلالات والرموز التي يطرحها النص، أي إنه يغايره في المنتج الدلالي؛ ومن ثم يختلف دور المتلقي في التأويل، وإقامة الروابط، والاستنتاجات؛ يشير لهذا «جيرار جنيت» في قوله: «إن العلاقة بين العنوان ومضمونه العام علاقة متغيرة بدرجة ملحوظة، بدءًا من التحديد الحقيقي الأكثر مباشرة (مدام بوفاري)، حتي العلاقات الرمزية الأكثر ميوعة (الأحمر والأسود)، وتعتمد هذه العلاقة دائما على تأويل المتلقي...»[24].

ولا يتمكن العنوان من إقامة هذه العلاقات المتبادلة بينه وبين مكونات النص المتن، وإنتاج دلالات مسبقة إلا «بفضل كونه نصا بالقوة»[25]، ومن ثم تظهر استقلالية العنوان ونصيته من حيث الشكل والمنتج الدلالي؛ مما يجعله نصًا موازيًا، لا يسبر أغوار النص فقط، بل يصبح بنية دلالية مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة..»[26] ويشير (هوك) في كتابة (أثر العنوان) إلى شكله، ودوره في النص، وعلاقته بالمتلقي؛ أي إنه يستقرئ ما عرضه البحث سابقًا في قوله: «إنه مجموعة من العلاقات اللغوية التي يمكن أن تتشكل في بداية نص لتحديده ، وبيان مضمونه العام، وإغراء الجمهور المستهدف ...»[27].

وتعددت العناوين ذات الصبغة الأدبية في المنتج الروائي المعاصر؛ لتفعيل دور المتلقي حتي يصل إلى المدى الإبداعي المتشرذم في النص المتن؛ وسنقف من هذا

الكم الهائل من العناوين الأدبية التي تمثل نصاً نوعيًا يتناص مع المتن، عند بعض منها، في رواية (وأد الأحلام)[28]. يمثل العنوان تركيبا لغويا قصيرًا يتكون من جملة اسمية حذف أحد طرفيها، وبقى الآخر الذى أضيف إلى ما يفسره، ويمنحه أبعادًا دلالية متجددة، ولم يأت الحذف اعتباطيًا أو مجانًا، وإنما ليمنح المتلقي فرصة للوجود داخل النص؛ ليكشف عن الخبر المكتنز بالأحلام، فيفسر طبيعتها ودلالاتها وعلاقاتها بالسياق العام، وهذا يعني أن العنوان يضع المتلقي في إشكالية البحث عن الغائب، ومحاولة كشفه من خلال استفهامات عديدة، من أهمها: ما هي الأحلام التي تدفن حية، وما أصحابها وما دلالاتها، ويعد هذا من قبيل استقلالية العنوان في نصيته؛ إذ دائما ما «يؤسس لدى المتلقي فواعل سيكولوجية وذهنية وتأويلات مكتنزة بالدلالات الاحتمالية التي قد نجد لها دلائل في العمل الأدبي، وقد لا نجد، قد يؤكدها، وقد ينفيها، أو قد يتصارع معها، إن العنوان منجم من الأسئلة بدون إجابات محددة، إنما هي إجابات احتمالية، تتحدد باستيعاب محتوى شكل العمل الأدبي...»[29].

ويتركب العنوان من كلمتين، إحداهما: لفظة وأد، وتعني الموت حياً، كما ورد في القاموس «وأد الرجل ابنته يئدها وأدًا: دفنها حية ...»[30] ومن ثم ظهر أثر هذا المصدر بما يتضمنه من فعل سلبي، وزمن أكثر سوءًا على الأحلام، ومعنويات أصحابها، فالواضح أنها لم تمت موتًا عاديًا بفعل القدر أو مرور الزمن، بعدما حصّل الإنسان ما أراد، وإنما ماتت حية ،وقتل معها الكثير من اللحظات الإنسانية قبل أن يتعايش معها الإنسان بالفعل، وجاءت اللفظة الأخرى وهي الأحلام في صورة الجمع الدال على الكثرة والشمولية، حيث سيطرت على شخصيات النص بشكل واضح، وبخاصة حورية التي أثرت في تكوينها المادي والمعنوي معاً، حتي «أصبحت الأحلام – بالنسبة لحورية – جزءًا لا يتجزأ من حياتها..»[31] والعنوان بهذا يكشف عن المضمون الذي يحمل في جنباته حالة من الوأد المستمر للأحلام على المستوى الخاص/ الشخصية، والمستوى العام/ الوطن، ومن ثم فقد ارتبط من خلال نصيته المستقلة بمضمون النص. و(وأد الأحلام) تركيب أدبي يكون صورة فنية جيدة عملت على الكشف عن مزاج القاص ورؤيته الشخصية، واتسمت بالشعرية الخالصة المستندة على قوة التمثيل، والخيال المجنح، وتفعيل دور الحواس، والاستعارة والكناية اللتين كشفتا عن دلالات الإظلام، والقهر، والإحباط بشكل موسع فعّل دور المتلقي في قراءة النص.

وفي رواية [الشاطئ الآخر][32] جاء العنوان جملة اسمية تتكون من مبتدأ، علق

خبره على النص؛ لتفعيل دور المتلقي في البحث عن طبيعته حتي تتم الفائدة المرجوة من النص، وهو من العناوين المضمونية التي تستقرئ حقيقة الفعل، وتعري علاقة الفاعل به؛ ومن ثم فالعنوان يحمل في بنيته مدلولات متعددة ، فقد يعني المكان أو الشاطئ المقابل للإسكندرية ، وهو الشاطئ اليوناني، أو يشير إلي الثقافة الضد لثقافة الأنا، وهذا هو أقرب تفسير للمطروح في النص الروائي، يقول الراوي: «نقلني ديمتري إلي الشاطئ الآخر، أسماء لم أكن أعرف غالبيتها، ولا قرأت لها ...»[33] أو يعني ذلك العالم السحري الغامض الذي أحاط بالبطل نتيجة علاقته بالآخر...[34].

وفي رواية [صمت الرمل][35] جاء العنوان نصًا نوعيًا عبارة عن كلمتين، إحداهما مبتدأ، والأخرى مضاف إليه؛ لتوسيع دلالته، وتفعيل دور المتلقي في إيجاد العلاقة بين الصمت والصحراء بما تحتويه من رمال متحركة وصامتة معًا، ولذا فهو – تركيبياً – لا يتجاوز حدود الابتداء، وإضافة التلازم، لكنه يتسم باتساع المعني، وتكثيف الدلالة، وعلى المتلقي استقراء الخبر المحذوف، وما يتعلق به من دلالات من المنتج النصي نفسه. وعنوان الرواية يشير إلى بنيتها، سواء بالتصريح أو الرمز، فثمة إشارة إلي طبيعة المكان وعلاقته بالشخصية التي تعيش فيه، والفعل المتمثل في حالة الصمت التي وردت في الرواية أكثر من خمسين مرة مع تغيير المضاف إليه أو ثباته بدلالات متقاربة أو متباعدة في أحيان أخرى، وكأنها صارت بطلاً يحرك الفعل والشخصية معًا ويصنع علاقاتهما السلبية والإيجابية؛ ولهذا فلم ترد هذه الحالة اعتباطيا ولا مجانًا، وإنما كشفت عن متغيرات نفسية واجتماعية وسياسية أحاطت بالبطل.

وقد أخذت كلمة الصمت بكل مشتقاتها مساحة نصيّة واضحة من بنية النص توازت مع أهميتها الدلالية في ذهن الكاتب ؛ حيث نجدها تكررت – مثلاً – في قول السارد: «فساد الصمت... يالله يالهولاء الناس هادئون هكذا صامتون ، يتحدثون بصمت يوافقون بصمت.. إلا أنه صمت ولم يرد على سؤاله.. ثم صمت، جاءته في الحلم صامتة وحزينة، إنهما الآن صامتان واجمان..»[36]. وهكذا ينقلنا الكاتب من صمت إلى آخر مما يدفع المتلقي للتساؤل عن أسبابه، ودلالاته، فلا يبرح حتى يكتشف غموض النص ويجلي رموزه، وهذا مما يعطي له قوة وفاعلية في تحريك الواقع [فقوة النص تكمن بالتجديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها..][37].

ويكون العنوان نصًا أدبيًا يتسم بإمكانيات بلاغية عالية تقوم على انزياح

واضح في التعبير والدلالة؛ ولذا فهو يتسم بعدم الفتور والخيال المجنح ومخاطبة الحواس؛ ومن ثم فتركيبه اللغوى [صمت الرمل] يحتوي على حس مجازي عال ، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلى آخر خيالي، فوصف الرمل بالصمت نقل للصفة إلى موصوف يتضاد وطبيعتها، فطبيعة الصمت ملتصقة - دائمًا - بالإنسان،، وليس بالرمل، وهذا يجرنا إلي القول بأن العنوان قدم صورة فنية مغايرة للواقع اللغوي المعتاد، وإن كانت تتفق مع الواقع الروائي المنثور في النص.

والكناية لها الدور نفسه، حيث توحي لفظة «الصمت» بالسكوت والثبات، والفراغ، والهلامية، والانتهاء، يقول المعجم الوسيط «أصمت العليل اعتقل لسانه فلا يتكلم وفلانًا: أسكته (صمت): أصمت. وفلانًا أصمته و- الشيء: جعله مصمتًا لا فراغ فيه (الصامت): الساكت ومالا نطق له»[38] وفي لسان العرب" «أصمت أطال السكوت، والتصميت: التسكيت والتصميت - أيضًا - السكوت، ورجل صميت أي سكيت، وصمتة الصبي، ما أسكت... وباب مصمت: مبهم، قد أبهم إغلاقه»[39]. وإضافة الصمت إلي الرمل المعبر عن المكان/الصحراء تعطي دلالة عدم فاعلية المكان مع الفاعل، وتحديد دوره بل تمويته.

2 - نصوص التصدير:

وهى مجموعة النصوص النثرية أو الشعرية التى يستعين بها المؤلف في بداية عمله الأدبي لطرح رؤيته ، والكشف عن هوية النص ودلالاته، وهو - هنا - «يقتطع نصوصًا معينة من سياقها العام، ويدرجها ضمن سياق جديد بغرض تنوير القارئ»[40]. ويبدو أن هذه العتبة النصية من الأهمية بمكان في النص المتن؛ إذ تبرز مدى شاعرية المؤلف وقدرته على تكثيف رؤيته بإيجاز شديد، ومن ثم فهى ليست مجانية؛ لأن [طبيعة سياقها التداولى يجعل منها نصًا/ نواة، يبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائى؛ لاعتماده على طرائق خاصة في اشتغال وتأطير الخطاب؛ بحصر معنى الخطاب الذى يحيل على جوهر أكثر اتساعا من مفهوم النص، لأنه جوهر التشكل الخطابي للعمل ضمن النص..][41].

في رواية الألاضيش[42] يأتى التصدير نصًا شعريًا للشاعر المصري المعاصر «محمد إبراهيم أبو سنة»، يقول:

عاصفة تحمل مشعلها
عاصفة ذهبية
تنهض مدن الحب
تنهار المدن الحجرية
تستيقظ في منتصف الليل.. الحرية[43].

في هذا التصدير يريد الشاعر لمدينة الحب أن تنهض لتفتح جميع الأبواب المغلقة، وتنهار المدن الحجرية، وذلك لا يحدث إلاّ بفعل مثير خارجي، يتمثل في هبوب رياح عاتية، أو ثورة عارمة، بفعلهما تنفك الأحلام من قيودها ويتلاشى النوم، وتتحرر نجوم الليل فتضيء كل الأركان حتى ينعدم الظلام بما يحمله من وحشة وقهر وظلم، ولا شك أن هذا الثالوث يمثل دعائم المدن الحجرية، فإذا ما انهار أصبح لا وجود لها؛ ومن ثم تستيقظ الحرية في منتصف الليل، وكان اختيار الشاعر لهذا التوقيت الزمني موفقًا، فمنتصف الليل هو الزمن الموحش الذى تقتل فيه الحريات.

ويبدو أن الكاتب في روايته قد وعى جيدًا حالة التضاد بين المدن الحجرية بكل منتجاتها السلبية، ومدن الحب والأحلام بكل إيجابياتها؛ حيث كشف عن ذلك داخل النص كله؛ فرفض المدن الانهزامية والرجعية التى رفضها الشاعر نفسه، وبحث عن الخلاص من قيود الداخل والخارج في مدن الأحلام التى تشع بالحرية والتقدم.

والكاتب لم يلجأ لهذا النص إلا لكونه يحقق بلغته الشعرية رؤيته، وتوجهاته الأيديولوجية، فهو يتكون من الفعل المضارع [تحمل، تنهض، تنهار، تستيقظ] الدال على الديمومة والاستمرار ومحاولة الكشف عن لحظة المستقبل وقراءتها جيدًا، ولغة التضاد بين مدن الحب والمدن الحجرية، والترادف الدلالى بين الفعلين المضارعين [تنهض، وتستيقظ]، والتكرار الذى يكشف عن هموم المتكلم وحاجته في التغيير نحو الأفضل في النصين الشعري والروائى، والتقديم والتأخير للاهتمام بقيمة الحرية، وتحديد زمن الخلاص، وينضاف إلى هذا توظيف المنتج الاستعاري الذى شمل النص الشعري كله، والذى كثف الدلالة وقربها إلى ذهن المتلقى.

وفي روايته الثانية (أحلام العايشة) نجد تصديرين، التصدير الأول: نص للشاعر محمد عفيفي مطر، يقول:

لقد جئت إليكم
أترجح في مشنقة اللبلاب
أغتصب اللفظة بعد اللفظة
أصرخ:
يا......... يا أرضي
كوني قداسًا يتلى في صلوات الرفض
كوني سكينًا في أضلاع البغض
كوني لفظًا مسنونا يفقأ عين الصمت(44)

يتحدث الشاعر في هذا التصدير عن الأنا المتكلم الذى يخاطب المجموع محاولاً إشراكهم في محنته، التى استقرأ أبعادها في مرحلتين؛ المرحلة الأولى وتتمثل في التأرجح في مشنقة اللبلاب، دلالة على عدم الاتزان، واتضاح الرؤية، والسيطرة على أداء الفعل، والأخيرة حالة اغتصاب اللفظة، وتلك

إشارة على فمه المكمم الذى لا يستطيع البوح من خلاله بما يريد. مما أوصله – في النهاية – إلى الصراخ والعويل، والنداء، وهو لم يتوجه بندائه لشيء تافه، وإنما توجه لنداء أرضه التى اغتصبت، والتى خاض من أجلها العذابات الأولى، موجهًا إليها بعض النصائح، راجيًا منها أن تفعّل حركتها نحو رفض الواقع، وتحريك الساكن منه.

والشاعر بهذا يتحدث عن الإنسان المقهور، والمكان الضائع، وهما يجسدان رؤية الكاتب في النص المتن، ولقد نقل النص النوعى هذه الرؤية من خلال تكوينه اللغوي والمجازى؛ حيث استخدم من ألفاظ اللغة وتراكيبها ما يستقرئ مقولة الكاتب الأيدلوجية، ففي بداية النص نجد الأسلوب الخبرى المؤكد بـ قد، في عبارة [لقد جئت] لتحقيق المجيء، ذلك أن ذهن المتلقي يبدو خاليًا – تمامًا – من المعرفة بفعل المجيء وامتداداته؛ وهذا يعمل على تنبيهه وجذبه للكلام. وجاءت لفظة [إليكم] جمعًا دلالة على الشمولية والكثرة، ومحاولة إشراك أكبر عدد ممكن في تقبل المصيبة، وربما يثير هذا في نفس المتكلم نوعًا من الحميمية والدفء، وعبارة [مشنقة اللبلاب] الدالة على الذل والقهر، والعبودية، والأفعال المضارعة [أتأرجح، واغتص، وأصرخ] التى جاءت لتدل على استمرار الفعل وكشفه للحظة المستقبل، ولتقول: إن محنة المتكلم مازالت قائمة لم تتغير. ولم يأت من أدوات النداء إلا [الياء] ذلك أن الأرض بعيدة عن الأنا المتكلم ماديا ومعنويًا، لكونها مغتصبة وإضافتها إلى لفظة [أرضي] تدل على التلازم الشديد والعشق، والحنين الجارف لهذا المكان. وجاء التكرار في لفظة (كونى) ثلاث مرات، للتعبير عن الحالة النفسية للمتكلم، حيث الإلحاح على الفعل لمحاولة تغييره، وقد أدى وظيفته الشعرية في موضعه، ذلك أنه «يمثل نوعًا من التأكيد أو التكريس، سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالى الذى يتمحض عنها، إنه إلحاح على تصوير معين، تصوير حالة تنبثق – ابتداء – بشكل أكثر وضوحًا..»(45).

وبهذا جاءت اللغة بتراكيبها، وألفاظها، حاملة لدلالات الانهيار والضياع والتردي، وهى بلا شك تحمل شعرية خاصة مصدرها الكناية بعدها، منتجًا تعبيريًا، يستبطن الدلالات الغائبة، والحاضرة للنص، ويقربها إلى المتلقي، والاستعارة التى توسع من الرؤية والدلالة فتعطى المتكلم مساحة نصية تترجم رؤيته ، فهي كما يقول – سلفرمان – تنتج موقفًا يشهد توسيعًا في الدلالة، أي إن هناك تعددية في المدلولات لكل دال ...»(46).

ونص التصدير الثاني للشاعر [إبراهيم ناجى] يقول فيه:

كل شيء صار مرًا في فمي

منذ أصبحت بالدهر عليما

آه من يـأخذ عمري كله

ويعيد الجهل والطفل القديما(47)

الزمن:

تتحدث الذات الشاعرة في هذا النص عن [الزمن] المعهود لها التي تعيش وقائعه في لحظة الوعي الحقيقي به، كاشفة عن علاقتها السلبية به؛ إذ أصبح بالنسبة لها بغيضًا؛ وهذا ما دعاها لأن تبحث عن مخلص ينتزعها منه، في مقابل أن يعيد إليها لحظة الماضي، بما فيها من بساطة، وتلقائية، وطفولة بريئة لم تتعرض لدنس هذه الأيام؛ ومن ثم فاستدعاء هذه اللحظة فسر فظاعة الحاضر، وكشف عن رموزه ، ودلالاته بوضوح للمتلقي. وفي الرواية قراءة واضحة لدلالات هذا التصدير ورموزه ؛ إذ نقرأ فيها بوضوح محنة الشخصية وعلاقتها بالزمن الرديء وتأثيره السلبي على المكان(48).

وفي رواية [طيور العنبر](49) يتكون التصدير من مقولتين، المقولة الأولى (لبودلير)، يقول فيها:

(لي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألف سنة)(50).

وهي مقولة تعبر عن مشاعر الأنا المتكلم/ الكاتب تجاه مدينته/ الإسكندرية، إذ كشف فيها عن حجم الذكريات التي اختزنها المكان، وهو حجم كيفي وكمي في منطوقه المادي والدلالي، إذ يزيد في عمره عن ألف سنة تحمل مخزونا هائلاً من ذكرياته الخاصة والعامة، وهذا يدل على مدى تفاعله الإيجابي مع المكان.

والمقولة الثانية [لهاري تزالاس] يقول فيها: «إنها أكثر من سكندريتنا، إنها سكندريتنا التي صنعناها والتي خلقناها من الروائح والأزهار والمحسوسات والخيال والحب والتي هي باقية، لأنه إذا افتقدت هذه الإسكندرية فماذا يتبقى لي... ؟»(51).

وتبدو هذه المقولة امتدادًا للمقولة الأولى، إذ تكشف عن مدى تعلق المرسل الأول والكاتب بالمكان/ الإسكندرية، التي تمتلك قدرة عجيبة على جذبهما إلى عالمها، لتقديمها من جديد في ثوب مغاير، يتكون من روائح، وأزهار، ومحسوسات، وخيال، ولذلك فهي باقية مادامت هذه الأشياء مستمرة، تنبض بالحياة والتجدد، وببقاء هذا المكان يبقى الأنا حاضرًا في الحياة. وفي الرواية علاقات مستمرة بين الشخصيات، والمكان، والزمن، تكشف عن هذه المشاعر في المقولتين السابقتين، حيث تتحدث عبر بنائها الفني كله عن هذا المكان، ومشاعر الشخصيات تجاهه.

3 - الإهـداء:

يعد نصًا نوعيًا آخر من النصوص المحيطة بالنص المتن، تختار ألفاظه بدقة

وقصدية لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة، ولذا لا يخلو الإهداء من القصدية في اختيار المهدى إليه وتفعيل دوره في عملية التلقي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته، أي إنه مسؤول مسؤولية المبدع في الإنتاجية النصية، وهكذا «ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازية تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص، بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية..»(52).

في رواية (بساط من قلوب وجباه) يقول الإهداء :

إلى الذين لم يشهدوا

بدايات الصبح ...

وينتظرون....(53)

يمثل هذا النص إهداءً عامًا، فلم يحدد المبدع شخصا بعينه، ولكن خصّ به مجموعة من الناس، وهم الذين لم يعاصروا حالة التغير القادمة التي يتطلع إليها الأنا/ الفاعل في النص، ويأمل أن يعاصروها؛ ومن ثم فهو يقدم حالة من الاستشراف لم تتحقق في النص المتن، بل تصنع نصًا ممتدًا له يتضاد في دلالاته مع المنطوق الدلالي للنص الأصلي.

وقد تحققت شعرية الإهداء، ودوره في تفعيل المتلقى من خلال تركيبته اللغوية التي تعتمد على الحذف، والكناية، فالحذف تحقق في هذه النقاط (...) التي تكشف عما يحتويه الواقع النفسى للذات المتكلمة من محاولة التغيير نحو الأفضل، والإتيان بالفعل الضد، أو استشراف لحظة المستقبل، بما تحمله من جديد. ونص الإهداء كناية عن حالة الترقب والتشتت التى يعيشها بطل الرواية، حيث يعيش واقعا مهزوما وغريبا من الخارج، ويعيشه داخليا أشد هزيمة وغربة. ويبدو الفعل المضارع، وما يلتصق به من واو الجماعة دالاً على أن الفعل والفاعل المرتقبين من قبل الأنا ليس لهما حدود، بل لهما صفات خاصة، لها القدرة على تغيير واقعه المأزوم.

وفي رواية [غير المباح] يقول الإهداء..

أحمد.. نهرًا يفيض على الدنيا محبة

آية: شجرة تثمر كل يوم أمل جديد(54)

هل يمكنكما أن تصنعا حياة جميلة

رغم قسوة زمن غير المباح؟(55)

وهو نص أدبي نوعى يقدم رسالة من الكاتب/ الأنا المتكلم إلى مهدى إليه خاص، حدده المرسل في طفلي ، يعدهما أقرب الناس إليه، وهما [أحمد، وآية] وهدف الإهداء التعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه هذين الولدين، واعتمد هذا الإهداء في تكوين شعريته على الإيحاء بمشاعر المرسل تجاه أبنائه، وتقريبها للمتلقي من خلال تحديد اسمهما، والتوظيف الجيد للأسلوب، والتعبير

المجازي . فتحديد الاسم في (أحمد/ آية) قد منح المتلقي الكثير من الدلالات بالنسبة لشخصية الأنا، وكشف عن مشاعره تجاههما، وجزء من علاقته الحياتية معهما، فذكر الاسم – عادة – [يؤشر للجوانب الحياتية المختلفة للشخصية..](56) غير أن الأمر هنا مختلف حيث اتضحت جوانب شخصية الأنا من خلال ذكر أقرب شخصين إليه؛ أضف إلى ذلك أن ذكرهما ميزهما وجعلهما معروفين للمتلقي، فالاسم [هو الذى يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية...](57).

وقد اعتمد الإهداء على الفعلين المضارعين [يفيض، وتثمر] الدالين على استمرار الفيض، وتجدد الثمار، وكأن الكاتب يتمنى أن يستمر عطاء أولاده للدنيا دون انقطاع، ووظف الاستفهام ليعطي إحساسًا للمتلقي بأن الأمر بالنسبة لهما ليس سهلاً على الرغم من صفاتهما الإيجابية؛ فصناعة المستقبل والحياة الهادئة في ظل زمن القيود ليس أمرًا يمكن تحقيقه بسهولة.

وجاء التعبير المجازي ليكشف عن قيمة [أحمد، وآية] عند الراوي/ الأنا، فأحمد يفيض مودة ورحمة، وبهذا فهو يتشابه مع النهر في عطائه الدائم على الدنيا، وآية مثل الشجرة التى يتجدد عطاؤها بالخير، والثمار الطيب؛ ومن ثم فالتشبيه – هنا – عمل على توضيح الفكرة، وتوصيلها للمتلقي بسهولة، وتلك من أهم وظائفه؛ [إذ يكون وسيلة لتوصيل حقيقة أو تقريبها للذهن ، أو التعريف بشيء مجهول...](58).

وفي رواية [غادة الأساطير الحالمة] يأتي الإهداء هكذا:

«إلى غادة...

قلب الرحمة ، وفراشة الحب الحالمة...»(59).

يتوجه المرسل بهذا الإهداء إلى متلق خاص، يجمعهما حالة من المودة، والألفة، والتقارب؛ ليبث إليه مشاعره وأحاسيسه في إطار لغة شعرية شديدة الخصوصية، ذات أفق دلالي ومجازي واسع، استقرأت كم المشاعر الإنسانية لدى المرسل. وتحديد الاسم – (غادة) – في الإهداء لم يأت اعتباطيًا، وإنما جاء ليفعل دور المتلقي في قراءة الحالة الإنسانية التي تربط بين المهدي، والمهدى إليه.

ومن معالم هذه اللغة التوظيف الجيد لتركيب الصفة، والمضاف والمضاف إليه؛ لتوسيع دائرة المعنى، والكشف عن مكانة المهدى إليه عند الأنا/ المتكلم، فهي ليست الرحمة، وإنما قلبها، وليست الحب، وإنما فراشته الحالمة، ويبدو هذا كاشفًا عن معرفته الجيدة لخصائصها المادية والمعنوية . وقد جاء التعبير المجازي ليختزل هذه المعاني كلها، ويكثف التجربة الداخلية للأنا بما فيها

من مشاعر، وأحاسيس، في لغة موجزة وموحية.

وقد انعكست هذه العلاقة الحميمية بين المهدى إليه والمهدي في الرواية، بدءًا من العنوان؛ حيث نجد اسم «غادة» في بدايته [غادة الأساطير الحالمة]، حتى السيطرة على المتن، إذ ورد هذا الاسم كثيرًا في مواضع مختلفة ومن خلال علاقات متباينة[60].

الخاتمة:

عرض البحث لفكرة التناص النوعي في الرواية المصرية المعاصرة، وتوصل إلى جملة من النتائج المتصلة بالموضوع، منها:

1 – قدمت الرواية نوعين من النص النوعي ، الأول – نص صنعه المؤلف بنفسه، وتجسد معظمه في العنوان، والإهداء. والآخر ، نص مستدعى من نصوص أدبية خارج إطار النص الأصلي.

2 – أن وجود النص النوعي في الرواية، يدلل على أن ثمة رواية جديدة تسمى رواية ما بعد الحداثة قائمة في بنائها على تفكك عناصرها .

3 – كان للشعر الحديث نصيب واضح في الرواية المصرية المعاصرة، وبخاصة شعر التفعيلة منه ، وربما يعود هذا إلى تقارب الرؤية الفكرية التي يعالجها كل من النوعين في وقتنا الحاضر.

4 – كون النص المحيط نصا نوعيا راقيا ، يتسم بحس مجازي عالٍ ، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلى آخر مجازي.

الهوامش

1) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط 2، 1994.

2) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية، القاهرة 1960-1990م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

3) امبرتو إيكوا :التأويل بين السميائيات والتفكيكية: ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ببيروت، ط 1، 2000م صـ 42 .

4) هيوج – سلفرمان : نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية ، الدار البيضاء، المغرب ط 1، 2002، صـ 129.

5) جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط 1، 1997م، صـ 13/ 14.

6) باختين: شعرية دوستويفسكي، ت د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المعرفة الأدبية ،الدار البيضاء، ط 1، 1986، صـ 268.

7) جمال الدين خضور: زمن النص، دار الحصاد، سورية، دمشق، ط 1، 1995م، صـ 31.

8) بشرى صالح: نظرية التلقي، أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، صـ 54.

9) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، صـ 3.

10) روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن أحمامة. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1997م، صـ 103، وقد أشار موسى ربابعه إلى دور المتلقي في [معرفة النصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاضد أو تتنافر حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس..] راجع موسى ربابعه : جماليات الأسلوب والتلقي؛ مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط 1، 2000م صـ 95.

11) يراجع هذا الرأي في مقولة تودوروف: الأنواع الأدبية من كتاب/ القصة/ الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تقديم وترجمة خيري دومة، دار شرقيات، دومة، ط 1، 1997م، صـ 100.

12) جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ت عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986م، ص 75.

13) بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989م صـ 99.

14) بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة حول رواية دون كازمورة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة 1998، صـ 124,

15) خيري دومه: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1998، صـ 33.

16) نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية) النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، العدد 104، 1423هـ، صـ 116.

17) يراجع ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب، والشاعر ، تحقيق: د.أحمد الحوفي، القاهرة، دار النهضة، مصر، د ت،ج 3، صـ203.

18) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006صـ 181

19) يراجع تحديد مفهوم النص المحيط، وعلاقته بالنص المتن في:

Genette, Gerard: Seuils,ed seuig, paris 1981

Genette Gerard : figures III: êd , paris, 1972

وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، صـ 17، وحسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، 1987م صـ 30.

20) هيوج – سلفرمان: نصيات، السابق ص 93.

21) جميل حمداوي :السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25 ع 3، يناير/ مارس 1997م، يراجع صـ 99.

22) عبدالمجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، 2002، صـ 110.

23) راجع مثلاً – رواية محمد عبدالسلام العمري : صمت الرمل، دار الهلال، فبراير 2002م.

24) Genette Gerard, Seuils, ed seuil, Paris, 1981 p73-78.

25) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، صـ 26.

26) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004، صـ 104.

27) Lea Hoek, marque du TiTre, mauton 1982 p-17.

28) محمود قنديل: واد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م.

29) محمد حسن عبد الحافظ :محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد 59، 2002م، صـ 295.

30) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الثاني مادة (واد)، صـ 1048.

31) محمود قنديل: واد الأحلام ، السابق صـ103.

32) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.

33) نفسه: صـ 121 وما بعدها.

34) نفسه : صـ 87,

35) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، السابق.

36) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، يراجع مادة صمت في معظم أجزاء الرواية ومنها صـ 26، 27، 102، 103.

37) امبرتو إيكو: الأثر المفتوح ، ت عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط 2 2001، صـ 166.

38) المجمع اللغوي: المعجم الوسيط مادة (صمت)، السابق، صـ 542.

39) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني، ط 2، 1992 مادة (صمت)، صـ54 وما بعدها.

40) الرشيد بوشعر: مساءلة النص الروائي، دراسة في الرؤي، والأشكال، والعتبات، والأنماط، والصور، وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ط 1، 2004م، ص 291.

41) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص البنية

والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1996م، ص 43.

42) خليل الجيزاوى : الألاضيش، الهيئة العامة للكتاب، جـ 1، 2004ص 5. وراجع محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات في المدن الحجرية، الهيئة العامة للكتاب، 2001، ص 128 /129.

43) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات في المدن الحجرية، السابق (راجع نص القصيدة كاملة).

44) خليل الجيزاوي: أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، 2002م، ص 7.

45) حسن ناظم: البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 147.

46) هيوج سلفرمان: نصيات، السابق، ص 40.

47) خليل الجيزاوى: أحلام العايشة، السابق، ص9.

48) خليل الجيزاوي أحلام العايشة، ص 92 ومابعدها، وص 98 وما بعدها.

49) إبراهيم عبدالمجيد: طيور العنبر، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.

50) السابق، نفسه: ص 1.

51) نفسه: ص 1.

52) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، السابق، ص 27 وما بعدها.

53) محمد الفخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، 2004م، ص 1.

54) هكذا في الأصل، والصواب (أملاً جديدًا).

55) سعاد سليمان: غير المباح، الهيئة العامة للكتاب، 2005م، ص 1.

56) راجع:

Georgewa Tson, The story of the novel Iandon: the psacmillan piress 1979,p 58

57) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1، 1990م ص 248.

58) شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربي، 1983م ص 55.

59) محمد العشري:غادة الأساطير الحالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 79، ص 1.

60) راجع الرواية ص 97، 99، 105، 117.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الأدبية:

1) إبراهيم عبدالمجيد: طيور العنبر، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.

2) ارنست همينجواى: وداعًا للسلاح، 1963م.

3) خليل الجيزاوي: الالاضيش ، الهيئة العامة للكتاب، جـ 1، 2004م.

: أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.

4) رفقي بدوى: أنا ونورا وماعت، نادي القصة، القاهرة، 2002م.

5) سحر توفيق: طعم الزيتون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2003م.

6) سحر الموجى: دارية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2003م.

7) سعاد سليمان: غير المباح، الهيئة العامة للكتاب، 2005م.

8) السيد نجم: العتبات الضيقة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001م.

9) صفاء عبدالمنعم: ريح السموم ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.

10) عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت.

11) غادة نبيل: وردة الرمال، الهيئة العامة للكتاب، مصر ، 2004م.

12) كافافيس: شاعر الإسكندرية (1833-1963) الديوان ت د. نعيم عطية، مطبعة الجبلاوي، 1991م.

13) محمد إبراهيم أبو سنة : تأملات في المدن الحجرية ، الهيئة العامة للكتاب، 2001م.

14) محمد ثابت توفيق: الطابية والحصان، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 2004م.

15) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.

16) محمد داود: قف على قبرى شويا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002م.

17) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، دار الهلال، فبراير، 2002م.

18) محمد العشري: غادة الأساطير الحالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 79.

19) محمد الفخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، 2004م.

20) محمود قنديل: وأد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م.

ثانيا: المصادر القديمة والمراجع العربية والمترجمة:

1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي ، القاهرة ، دار النهضة، مصر، ج 3، د ت.

2) أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط 2، 1983م.

3) امبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000م.

: الأثر المفتوح، ت عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط 2، 2001م.

4) باختين: شعرية دوستويفسكي، ت د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط 1، 1986م.

5) بشرى صالح : نظرية التلقي، أصول.... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001م.

6) بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1998م.

7) جمال الدين خضور: زمن النص ، دار الحصار، سورية دمشق، ط 1، 1995م.

8) جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.

9) جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ت عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986م.

10) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف، ضبط نصه وحرر هوامشه، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف القاهرة، ط 4، 1985م.

11) أبو الحسن الماوردي: أدب الدنيا والدين، حققه وعلق عليه ، مصطفي السقا، مطبعة الديوان، الحلبي، ط 5، 1986م.

12) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م.

13) حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، 1987م

14) حسن ناظم : البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2002م.

15) خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960م – 1990، الهيئة العامة للكتاب 1998م.

16) الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي، دراسة في الرؤى والأشكال، والعتبات، والأنماط ، والصور، وزارة الثقافة، سورية، ط 1، 2004م.

17) رشيد يحياوى : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ط 2، 1994م.

18) روجرفاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.

19) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1993م.

20) شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربي، مصر، 1983م.

21) صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط 1، 2003م.

22) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص؛ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996م.

23) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م.

: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003م.

24) عبدالمجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب

الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، 2002م.

25) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006م.

26) ابن القيم الجوزية: روضة المحبين، ونزهة المشتاقين، راجعه صابر يوسف، مطبوعات دار الصفا، مكتبة الجامعة، 1973م.

27) مجموعة كتاب: القصة/ الرواية/ المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مقال/ الأنواع الأدبية ت/ خيري دومة ، دار شرقيات، ط 1، 1997م.

28) مجموعة كتاب: نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ت/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982م.

29) مجموعة كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ت الحسين سحبان وفؤاد صنعاء، الرباط، المغرب، ط 1، 1992م.

30) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة.

31) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

32) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر، 2001م.

33) مصطفى عبدالغني: عنصر المكان في شعر محمد إبراهيم أبو سنة الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو، 1996م

34) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2002م.

35) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004م.

36) نهلة فيصل: التفاعل النصي (التناصية) النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد 104، 1423هـ.

37) هيوج – سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا، والتفكيكية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002م.

38) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ت / حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م.

39) وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة.

40) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت رشيد بنحدر، المجلس الأعلى للتقافة ، القاهرة، العدد 484، ط1، 2004م.

ثالثًا: المجلات العلمية:

1) بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل، والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت ، 1989م.

2) جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت م 25، ع 3، 1997م.

3) محمد حسن عبدالحافظ محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد 59، 2002م.

رابعًا: المعاجـم:

1) ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 2، 1992م.

2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الأول والثاني.

خامسًا: المراجع الأجنبية:

1) Genette Gerard: Seuils, ed Seuil, paris 1981.

2) Genette Gerard: Figures IIIed, paris, 1972.

3) Lea Hoek, marquedu Titre, mauton 1982 .

4) Georgewa tson, the story of the novel landon : psa cmillan piress 1979.

* * *

سيميولوجيا القصة القصيرة

سعيد الطواب

ثمة عدة تنويعات دلالية تستحق الدراسة في عالم محمد قطب[1] القصصي، ومجموعاته القصيرة «من يقتل الحب[2] 1990م، صدأ القلوب[3] 1995م، البنات والقمر[4] 1998م» منشغلة بفرض سلطة صارمة وواعية من الأنساق الدلالية المتواصلة في النسيج الكلي للقص.

هذه الدلالات لها معان وأبعاد متماسكة وثرية، قد تتنوع من قصة إلى أخرى فتحمل ملامح الخصوصية عن غيرها، لكنها تسير عادة بانتظام مندمجة وفق النسق الدلالي العام. وترتبط ضمن الوحدات الأخرى بوشائج وإيحاءات متلازمة قد تصل إلى حد التنغيم الصارخ، لكنها تتصاعد في صور لوحات حركية دائمة تستنسخ تنويعات كبيرة متكررة.

وهذا التمايز الدلالي يتعدى الشخوص القصصية إلى مواضع دلالية أخرى تتأسس من وظائف

بعينها يحددها السرد فى صورة من الرموز أو الشفرات[5]، وقد تتعلق هذه الرموز أيضاً بالبنيات الصغيرة للحدث، أو قد تتقوقع داخل نقاط محددة من تنويعات الزمن، أو تعيش متوغلة فى عالم المكان أو اللامكان.

– 1 –

وأول الشفرات الدلالية في هذه المجموعات «شفرة الماء»، ففي قصة: «من يقتل الحب» – أول قصص مجموعة من يقتل الحب – تتكرر في السرد دالة الماء ومترادفاتها تكرراً طاغياً، فالقصة عدد صفحاتها ست صفحات، ففي الصفحة الأولى نجد أن السرد يبدأ بافتتاحية عن: الموج، النيل، ثم اشتقاقات الموج من: أفعال مضارعة، يتموج، والاسم، موجنا، يجمد، دمعها، دموعها، سكبت، وفى الصفحة الثانية: تتكرر ألفاظ النيل، ماء النيل، موج، قطرات، الريان، يقطر، الدمعة، نقطة الدمع، وفى الصفحة الثالثة: يموج، تجمد، نقطة، تترجرج، يفيض، النيل، موجك، وفى الصفحة الرابعة: أمواج النيل، شراب، الرذاذ، تغرقين، وفى الصفحة الخامسة: النيل، دموعها، وفى الصفحة الأخيرة: القطر، ينهل، ترشح.

ليس التكرار في النص وليد العفوية، ولم يأت عشوائياً، وإنما القصدية والعمدية هما وراء ذلك السياق، ولا يأتي التكرار في الحوار، وإنما يتكثف على لسان السارد بضمير المتكلم، أو المخاطبة، ومن ثم فهو أساسي ومتلازم، وليس هامشياً، وهو يكثر بالإضافة، أو النعت، أو بالفاعلية.

وتتمحور دالة الماء في مستويات متعددة، منها: المستوى الأول، هو في بنية السرد القصصي «ماء النيل العذب»، لكنه ينحرف إلى دلالات أخرى معكوسة، فإذا به يحمل ملامح مغايرة لطبيعته، فهو لا يحمل دالة الحياة، إنما يتعداها إلي دالة الموت البطيء والوهن، «أحدق في سطح النيل الهامد، وداخلي يتموج في عينيها ويجمد عند الحافة، مسحت دمعها وتمتمت» ص 5، والدوال السياقية الأخرى للنيل تدور في هذا المضمار من سيطرة الضعف والوهن والعجز والحيرة والقلق والاستسلام، «سحبت بصري المسكوب الهامد، والمشدود بهمود النيل فالتقيت بصفحة وجهها، كانت الدمعة تنساب رقيقة، ثم تتكور كحبة بللور صافية وتستقر على شفتها العليا». ص/ 6، وكذلك تتحور دالة النهر، فتصير دلالته تبعث الحزن والألم، فما عاد يبعث بالأمل، وإنما مبعث التشاؤم، وافتقاد الأمن «من أين يأتى الحزن؟ ليس له اتجاه. فكل الطرق توصل إليه.. النيل، والشجر، والشارع، والناس.. مرح الحزن في كل مكان واستقر في قلوبنا....» ص 9.

في قصة «إيقاع الكلمات الصدئة» ص/ 19، تتنوع دالة الماء، ومن ثم لا تخرج عن دائرة نهر النيل، ويسيطر على دالة الماء

العجز والألم، والقسوة والصمت، وتحولات الألوان وانكسار الزمن، «العجز وجود، العجز يتسرب إلى الأشياء، وقبل أن أصل إلى نقطة الوسط أكون قد سقطت، ويتزاحم ثقل الأشياء فوق صدري، كأنما حمل السنين الأولى يوضع على الكتف. والعجز وجود. يتقوس الظهر، تعوج الساق، لأن – في الأصل – الأشياء زاحمت مجرى القلب. إنه الخريف..... وهدير الموج يطغى على همساتنا، ورذاذ الماء يبل المكان.. النهار مخنوق، والغيوم لون عنق الضوء، والصمت ملاذنا حين نعجز عن الكلام، والعيون مصلوبة على موج النهر، أحسن انسكاب اللون من العين» ص/ 22.

لكن في قصة «عندما يجف النهر» تأتي دلالة الماء واضحة وطبيعية، وفق معطيات الطبيعة ووظيفة الماء على الإطلاق، فالقاص يُصَدِّرُ القصة بذلك العنوان، الموحي بأسطورة الماء والخصوبة والنماء والعطاء والتطهر، وأسطورة النهر الجارف وما فيه من مخلوقات، فيقول في الأسطر الأولى: «والنهر، كان حين ينساب.... ترقص الأشجار، وتعزف الطيور، وتبتسم الشقوق في الأرض وتذوب، وتحلو الخصوبة، ويكثر النساء........ ويغمس القمر في ضوئه الشجر، فيضحك الإنسان، ويهدأ الإنسان» ص/ 49.

وفي قصة «صدأ القلوب – أول قصص مجموعة «صدأ القلوب» – تأتي دلالة رش ماء نهر النيل يومياً، بوصفه طقساً أسطورياً أو شعبياً محبباً عند المصريين في القرية وفي المدينة على السواء، وهو لجلب الخير، أو لدفع الشر والحسد «ولكن الأرض مبلولة لا تتحمل المزيد.. صيفاً.. وشتاء..... كان فناء البيت واسعاً وفقيراً.. ولكنه نظيف.. في صباح كل يوم تنهض أمي فتكنسه وترشه بالماء، وتحرص على أن تبلل الأركان الأربعة. أذكر أنها ما قصرت يوماً، حتى وهي مريضة كانت تتحامل على نفسها وتقوم به. كانت تمارس الأمر كأنه طقس جميل محبب» ص/ 7.

وفي قصة «سفرة الحلم» تأتي دلالة ماء النيل، بوصفه مصدراً للحب والسعادة، والتفاؤل «في تلك الليلة أخذها إلى شاطئ النيل، شاركهما النيل فرحتهما. حنا الموج عليهما وطوقهما النسيم الليلي بقلادة من السعادة. وصحا الألق في العيون مبهراً» ص/ 45.

وفي قصص «تداعيات حزينة»، و«التجاعيد»، و«تراجيع الصدى والصمت» تؤدي دلالة الماء إلى الشفاء من المرض والعافية وامتداد الحياة، وتكون سبباً في انتشار الأمل والأمن، «نظر إليها، ونظر إلى أمها، ولمح من بعيد صورة الزفاف، أوجعته البسمة والرقة واليد المضمومة، وباقة الورد بين الأصابع... والنظرة المنطفئة...... وتناول كوب الماء... أمال رأس البنت ووضعه على

فمها» ص/ 67 «تداعيات حزينة». «والأمهات يبحثن عن ماء بارد يبل الحلق في قيظ الحر.... كان المرضى قليلين، والآرائك نظيفة والماء متوفرا..... أفهمني أن الأمر يسير، وأن الحلق سيبرأ، وأن الموضوع في أيدينا، وأنّ الليمون مفيد، وأنّ الغرغرة تقتل الليمون» ص/ 74، 76 التجاعيد. «هفت نفسه إلى الأغصان والشجر والماء ينساب بين طيات الحفر، والطائر الغريد يصيح في السحر.. وابتسم.. وفرح» تراجيع الصدى والصمت.

وفي قصة «انكسار الضوء» تكشف دلالة الماء عن تواز وثنائية في الرؤية، وتقابل في الأشياء: الشفافية والوضوح والنور، والتداخل والظلام، في اجتماعيهما ليس تناقضاً، وإنما تكامل وشمولية «تنساب أمامه المياه رقراقة، وتنحدر في قناة ملتوية حادة الحافة، ثم تتعكر وهي تختلط بماء البركة، وتتناثر خيوطاً فضية حين يخبط الأوز بأجنحته.. ود لو يخلع ملابسه ويغوص سابحاً إلى القاع، ويخبط بذراعيه الموج، ويغوص كسمكة وراء المحار ذي الألوان المختلفة..، هنا يظهر اللون المخبوء.... وأن تتعرى ليتلقاك موج القاع الأكثر برودة والأوضح مجالا لرؤية الضوء.. لأنك كلما تغوص كلما تقف على مواطن مظلمة تتراكم فيها العتمة وتتمدد» ص/ 114.

وفي قصة «الحلم يأتي غداً» يمثل نهر النيل المأوى الآمن لنهاية المآسي للواقع الاجتماعي والاقتصادي المتأزمين للإنسان الفقير، ونهاية التحدي، أو يمثل الغرق – تضحية – صرخة احتجاج على الواقع المتردي في مصر من أزمة السكان، وسكن الإيواء المستمر من عشر سنوات ولم يتحرك المسئولون: «لتكن أجسادنا الجسر الذي نعبر عليه.. وليمسك الرجل يد امرأته، ولتضع الأم ولدها على كتفها، ورضيعها على صدرها.. والفتى يقبض على وجه فتاته.. إننا ذاهبون إلى عرس الأمل.. هلموا... أقدموا... وأسرعوا... وخطا الرجل خطواته الأولى... وغاصت القدم في النهر.. والمرأة بجانبه تدفعه... وظل يغوص... ويداه مرفوعتان... حتى اختفت أطراف الأصابع... وبلع النهر الأجساد، وأد الصرخات، وقتل الرضع.. واستبقى الجميع في قاعه البارد المظلم» ص/ 158.

وفي قصة «قطع اللسان» يمثل ماء النهر وماء الساقية القديمة الستر والتطهر، والمحيط بالأسرار الكامنة في النفوس، اللاقف للصدق والكذب، والخداع والحقيقة، والخيال والواقع، فيربط بين شخصية المخادع المزيف، والنهر الكتوم لكل ذلك، في دلالة تشبيهية وتمثيلية بأسلوب ساخر، فلم تتعد الصورة تلك الدلالة التقليدية لمستوى الماء: «ومثلك يا حاج كالنهر يلقف كل شيء، ويستر كل شيء، وعندك تحط أسرارنا، وهي

تعلم أنها ماضية إلى سرداب لا يفتح، من أجل هذا يأتيك الناس يا حاج» ص/ 163.

وفي القصة الأخيرة «الخدعة» من مجموعة «صدأ القلوب» تتكشف دلالة الماء في نضج الرغبة الشبقية، والقوة الأنثوية، للأميرة التي تعادل الوطن المستباح، وغياب الأمير العاجز – الذي يعادل القوة المفتقدة – «انسابت الريح إلى الأشجار – في هذا اليوم – فتمايلت، ومسحت برعشتها وجه الورد فاحمر. ثم مشت في تأن وخلاعة، فاهتز بساط الخضرة، وتموجت مساحة النجيل، وانحدرت إلى المسبح، فضحك الماء، وتكسر الموج. ثم انسلت في خفية، فلامست الساق المفرودة، فجفلت، فخبطت الأميرة الماء بجذل، وألقت بنفسها وغاصت إلى العمق، جمعت في كفيها الماء ورنت إلى خيوطه الرفيعة تتسرب من فرجات الأصابع، داعبها ضوء الشمس فعلت شفتيها بسمة فاترة، ولوحت بيدها وخرجت. استنامت في خدر المنتشي على أريكة مجدولة من وبر ناعم الملمس. نفضت رأسها فتهدل الشعر، وامتدت الأيدي تدعك الجسد، وتلتقط المناشف بقايا الماء» ص/ 183.

وفي مجموعة «البنات والقمر» يسيطر عليها الخطاب الأنثوي، ومن ثم تتنوع دلالة الماء بين الماء العذب، والماء الراكد، والماء العكر. وماء الرجل، وماء القرب، وماء التوحد مع الرجل، وماء العطر.

ففي قصص «البنات والقمر» و«البسمة النادرة» و«العروج» و«غارة القمر» تتشكل دلالة الماء وفقاً للسياقات وإلحاح الكاتب.

ففي القصة الأولى «البنات والقمر» يمثل الماء دالة التطهر من الخيانة والتردي والسقوط، بين فحل القرية «المجذوب» وامرأة القرية «المليحة»: «جاءته وسحبته من يده، وأغلقت الباب، ودفعته إلى «الحموم»، ثم أخذته.. ملأت جيبه بالحلوى، والدخان، ووضعت على كتفه جلباباً قديماً ثم دفعته إلى الخارج... هكذا مرة واحدة مباغتة دون أن يسمع منها كلمة واحدة سوى.. كل ثلاثاء تأتي» ص/ 7 البنات والقمر.

وفي الثانية– «البسمة النادرة» – يوازي الماء اللقاء الطبيعي بين الرجل وزوجته، وهو الماء الذي يحفظ النوع والنسل وهو ماء متدفق مثل ماء البحر، «وطرحت ذراعي على الفراش.. أتحسس جسدها، أغمطها على الصبر.. إذ كيف لامرأة أخرى غيرها تنام وسط الأعاصير وأثباج البحر، وتداري ريوتها بأغصان مشرئبة وأوراق مخملية أجمعها من بين الشطآن... ولا تمل» ص/ 25

وفي القصة الثالثة – «العروج» ينحى الكاتب بدلالة الماء دلالة صوفية، فماء الري، أو ماء السماء «الغيم/ المطر» يعادل ماء

القرب أو ماء المعرفة والبصيرة، والتجلي، والوصل، والكشف والتوحد مع الآخر، أو القرب من المرآة المثال، مابين الخيال والواقع، أو التي تعيش بين عالمي الواقع والخيال، يحاول أن يحتويها ويتملكها، أو يكون قريباً منها، لكنه لم يستطع إلا محاولات باءت بالفشل، سار في الطريق وعاني، لكنه لم يفز، واقترب وقتياً ولم يوفق: «وينطق شيخ يتكئ على عصاه .. وعينه معلقة.. اسقينا من غيمك الملئ.. وتمد يدها، وتفرد الكف، وتلمس الرأس، وتعب في صدرها غيمة من البخور المحترق» وتصدح.. «ارونا يا ماسك الغيم وواهب النعم» وأراها من وراء حلقة الذكر، فأدرك أن ناراً تصطلي بداخلها، وأحس برجفات الأجساد من حولي، وبالعيون الوسنى.. ويشتد الذكر.. والمنشد يردد.. العبارة ويجزئها، ويترنم... «يا واهب النعم» ص/ 48.

وفي القصة الرابعة «غارة القمر» يمثل ماء العطر الإثارة والاستثارة الشبقية في حلول القمر، وماء المطر، وكأنهما يؤديان طقساً شعبياً لممارسة الخصوبة والنضج «ومع نسمات الليل كانت هجمة من العطور تأذن بالحلول.. رفلت النسوة في ملابس مخملية وفاحت رائحة أجساد مستحمة، وتثنت القدور حتى بدون كبجعات ظامئات لزخات المطر. وانسابت الضحكات رهيفة، حييه، وجريئة، وستر الظلام المسكون بالضوء الشحيح ليل الخريف، وهبت روائح أنثوية، ففتح الرجل أنفه على اتساعه» ص/ 106.

وفي قصص «انتزاع الوشم» و«حافة العين» والفيل الصغير «تتنوع دالة الماء بين الانهزام، والتردي للواقع الاقتصادي والاجتماعي، والطغيان والاعتداء، وفي كليهما صورة الماء متغيرة، بين الماء الراكد، والماء العكر».

ففي القصة الأولى – انتزاع الوشم – يمثل ماء اليم العاجز عن ري العطش وإزاحة العرق، الفاقد لوظيفته الحياتية والطبيعية، المعادل للواقع المستسلم المنهزم الخانع المتردي للمجتمع المنسحق تحت وطأة الحاوي المخادع «الأسود» بدون تحد ولا صمود" رأى انشغالهم بالأسود، فأطل من نافذة القطار، لمح الموج يتهادى بالقرب من شاطئ اليم، فتعجب أن يظل متموجاً ولم يخرج بعد عن مساره، وأنه مستسلم لا يقوى على الهدير، وأن موجه لم يرو عطش القلوب وينفض العروق.. فكر أن يواجه الأسود بشيء يحاكيه، فمادام لا يكف عن التلون فعليه أن يغير طرائقه وأن يواجه الحيل بالمخادعة» ص/ 79.

وفي قصة «حافة العين» يمثل الماء الراكد العوائق الواقعية الاقتصادية والاجتماعية، والمعاناة للمجتمع في الحصول على أدنى متطلبات الحياة «وكان ـ وهما

يسيران - نقطتين صغيرتين باهتتين تذوبان وسط حشد من العربات والناس، والطين، والماء الراكد، ورفد على ملامح البنت خنوع راض بحركة النفس، ومشوار الطريق، فالنية أن يقصدا السيدة زينب. لم تمنعهما برودة الجو ولا وحل الطريق، ولا الأسمال البالية، فالبال مشغول بالرجل الطيب وزوجته الصالحة ومأدبة الثريد بلحمه الدافئ.. تشتد حركة السير وتختلط الأجساد وتعلو الأصوات وتتصادم العربات وعيناها على الأسفلت... يتدافع الناس بالرغم من برودة الجو وقتامة الغيوم وزخات المطر... وعيناها على مواطئ القدم فالعجوز لايتحمل سقطة أخرى» ص/ 155، 159.

وفي قصة «الفيل الصغير» تتنوع دالة الماء بين نوعين: الماء العكر الطيني، وهو ماء الاعتداء والطغيان، والماء العذب، وهو دالة المصالحة والخلاص والسلام، ومن الدالة الأولى: «وظل الفيل كلما خرج ورأى الصغار يلعبون، يذهب إلى النهر ويملأ خرطومه، ويفاجئ الصغار ويرش عليهم ما به من ماء، وفي المرات الأخيرة تعمد الفيل أن يمتص الماء الطيني العكر، كان يرى في ذلك لذة حين تسود الوجوه وتتلطخ الثياب» ص/ 167. ومن الدالة الثانية «نسي الصغار حذرهم، وطغى عليهم الإشفاق والعطف، وارتموا يتحسسونه، ويربتون عليه، ويفكون الحبل، واندفع الماء كالرشاش الهائل، لم يعبأوا بالماء الذي أصابهم، وارتاح الفيل، ولوح بخرطومه، وراح يطلق صيحات الفرحة، وتعجب الفيل أن يكون الخلاص من ألمه آتياً ممن حاول إيذاءهم» ص/ 169.

المستوى الثاني: هو ماء الدموع، وتتشكل هذه الدالة في سياق مقابل لماء النيل، وتتوازى معه، فكلما ذكر النيل جيء بماء العين، فالنيل جامد وهامد، ودموع المحبوبة متحجرة وعاجزة وجامدة، والنيل تنازعه الاستكانة والضعف، ودموع العين مستكينة وخاضعة (ص 6، ص 7)، ودالة ماء النيل تتميز بالحزن والشجن، والدموع مبعثها الألم والحزن، وتساير دالة الدموع دالة ماء النيل، في الوفرة والكثرة، فيتكثف طغيان الفشل المسيطر على عالم الواقع والمستقبل المظلم.

ففي قصة «شعاع من الماس» تشكلت دلالة ماء العين، الدمع، في تقابلين: الأول دموع الاغتصاب والاعتداء على المرأة، والثاني: دموع التضحية بالروح من الرجل لمحاولة رد الشرف «ومد يده ومسح دمعاتها.. سوى هندامها، فاحتقن الوجه وازداد البكاء، ولكن دماء زفافها لم تكن دماءها... وظل يحلم أن يأتي الوقت ليمحو الإهانة،.. فلم تكن امرأته - وحدها - هي التي نالها أبو اليزيد أو ابنه.. ولكن نساء القرية كلها.. كن امرأته.. صمم أن يعيد لها ما ضاع منها» ص/ 94، 95. «ويبكي وظل

يبكي.. ما كان يجب أن يموت، ولكنه قتل قبل أن يمحوها» ص/ 95.

وفي قصة «الماء والنوار» ارتبط ماء الدمع، بالحسرة من جراء العقم وافتقاد ماء الحياة، أو ما يسميه القاص، ماء الندي، واهب الحياة، «حاذت جرف الشاطئ، أعجبها ورد النيل مغموساً في الماء... لو أنه لم يركب رأسه، لكنت الآن تنعمين بساعة الصباح، وفرت من عينيها دمعة ساخنة صاهدة، تبعتها، ولهفت نفساً عميقاً من هواء الصباح، تنهدت بعمق وتابعت خيوط الضباب،..... مم تهربين أصبحت كعود البرسيم المحروم من ماء الندي،... لو ماء الندي.. آه.. أرض البرسيم تبور لو غاب عنها ماء الندى.... أحبك فأسعى حتى أتذكرك... حين أجدك في القلب، تروي الأرض البور، وتضن عليَّ بالخصب فأجدب» ص/ 103، 104، 110.

وفي مجموعة «صدأ القلوب» تتنوع دلالة ماء الدموع، وفقاً للسياق القصصي، والأحداث.

ففي قصة «الزمان الذي كان» كانت الدموع تعبيراً عن الفشل في الحياة الزوجية، وهي دموع الحسرة والندم والألم على ذلك الوقت، الذي استغرقه الزوج مع تلك الزوجة، «وسرعان ما ذابت ثم غابت وخلفت في نفسه الحسرة. سقطت من عينه دمعة، شال يده بجهد كبير ومسحها. كره اليوم والشمس والصهد. برق في ذهنه وجه امرأته وتمدد لسانها في وعيه.. فندم أن رآها..فماذا تجدي الرؤية حين يصحبها الانهيار» ص/ 34.

وفي قصة «انكسار الضوء» تأتي دلالة الدموع للحيرة والبحث عن المجهول والبراءة والطهارة: «يقف أمام اللوحة، يخلعها في عنف ويضع ورقة مكانها، ويقبض بيد مرتعشة على الفرشاة والبالوت. ويتقدم إلى الرسام والدمع ينعقد في المآقي، ثم ينداح قطرة مكتنزة بالألم» ص/ 128.

وفي قصة «صدأ القلوب» تأتي دلالة الدمع والبخور تعبيراً عن طقس شعبي تطهيري في القرية، وذلك لجلب البركة والغيث، وطرد الشياطين، «ومسح دمعاته، حتى البخور!! كانت أمي تداوم تبخير البيت، كانت تضع البخور فوق الجمر، وتلف به وهي تنفخ فيه..وعينها منداة بالدموع... ولسانها يبتهل إلى الله أن ينزل رحمته، ويفيض الغيث ويطرد الجن والشياطين» ص/ 8.

وفي قصة «الحلم يأتي غداً»، من مجموعة «صدأ القلوب»، وقصص «انتزاع الوشم» و«المتاهة» من مجموعة «البنات والقمر» تتجسد دلالة الدموع تعبيراً عن الخوف والقلق من فقد الابن المريض، والابنة المريضة، والمولودة الجديدة، المتمثلة في موت الأمل والطفولة المنتظرة: «ولكن الأم ظلت

ساكنة تنهمر الدموع من عينيها مصحوبة بشهقات متواصلة.. رمحت واحدة من الجمع، وأتت بكوب من الليمون. احتضنت المرأة الولد ووضعته في حجرها، أسندت رأسه وقربت حافة الكوب من شفتيه الناشفتين، وانزلق الليمون قطرة قطرة «الحلم يأتي غداً»، ص 144، «تقلص قلبه، وعضه الخوف، وتداعت في القلب نفسه آلام الفراق والموت.. فامتدت يده إليها.. وسحبها في هشاشة تسيل من عينيه، وأبصرته الأم فاختطفت الطفلة ودفستها في حجرها وعقدت ذراعيها» انتزاع الوشم، ص/ 84 «واحتضنته، كأني أحضن فيه طفولتي الغارية، ودمعت عيناي...رأى الدمع فبكى، فاشتد ضغطي عليه، لاح لي أن قطعة فرت مني وعادت..ونهضنا، أقبض على يده» المتاهة، ص،141.

وفي قصة «غارة القمر» من مجموعة «البنات والقمر» تمثل دموع العين حسرة وحزناً على تمرد الزوجة، وهجرها لزوجها «الأعمى» ورحيل الزوجة وتركها الابن والأب، «لكن الأم ضمت أشواقها ولمت شهواتها ورحلت.... والولد لم يعد يقاوم مخايلة الوجه له.. وانعقاد الدمع في العين.. وارتباطه بالأب...» ص/ 110.

وفي قصة «العروج» تكون دلالة ماء الدمع، تعبيراً عن الرحيل والفراق بالموت «دارت حول نفسها، وتلفعت بالضوء وبكت، ظلت تبكي حتى بكيت، وكنت قبل أن تبكي أبكي، وتألمت. كيف يطيق هذا الجسد الناعم حملا ثقيلاً كهذا الحمل.. وتخلت عن سكونها» ص/ 57.

المستوى الثالث: ماء العرق، ويتشكل سياق هذا الماء في ثنايا السرد، ويحمل دلالات متنوعة في قصص: في الليل تكثر الحشرات، وقصة: عندما يجف النهر، وقصة: شعاع من الماس، وقصة: الماء والنوار، من مجموعة «من يقتل الحب».

الدلالة الأولى للعرق في قصة «في الليل تكثر الحشرات»، وهو مرتبط بالانكسار والهزيمة، والصوت المفقود، «العرق يغسل جسدي كله.. صوت مشروخ، مسموم، محموم، كاو.. أتلصص بالعين والحس، والقلب، أبحث عما حولي.. لا جدوى ... لا جدوى، أحدق في الفراغ، في المكان.. فلا أجد سوى سكون الليل الميت، والجسد الملفوف بعباءة ظلمة ليلية ساكنة» ص/ 37.

والدلالة الثانية لماء العرق، في قصة «عندما يجف النهر»، وهو مرتبط بالعجز، ثم الموت، «هو العاجز في زمن العجز، فسحب نفسه وجلس على حافة النهر، أخدود طويل يتلوى، همدت حركته، وجف عرقه، فلفظ أنفاسه، لم يبن إلا خطوطاً» ص/ 51.

والدلالة الثالثة لماء العرق في قصة «شعاع من الماس»، وهو مرتبط بالأمل،

والكرامة، والغضب، والحركة، والفعل، وتضحية «عبدالغفار بدمه ضد الطاغوت»، «يرشح من عرق الجموع، ويأخذ من لهاث الأنفاس بعض حرارة راجفة، ويسحب من عيون مطموسة بعض نور مبهر يجاهد به أن يخرج إلى حزمة الضوء» ص/ 86 «فار دمي، وانتفض عرق الغضب على جبهتي»، ص/ 87، «وتلاقت الأكف في ضربات ذات أثر قابض... ولكنه انقباض نفس تسيل على أنامل الأصابع في حركة اهتزاز متواصل.. ورصدته في هذه المرة ممزوجاً في حبات العرق المعقود.. على الجبهات.. مشغولاً باختراق الجبهة إلى الداخل.. مات عبد الغفار، لم يمت عبدالغفار، ولكن الدماء تفرش الأرض» ص/ 91.

والدلالة الرابعة، في قصة «الماء والنوار»، وفيها ماء العرق مرتبط بالعطاء والرغبة، والحياة والخصوبة والجنس، «نفر منها عرق خفي، جهدت أن تخفيه» ص/ 107.

وفي مجموعة «صدأ القلوب» تأتي دلالة ماء العرق في المستويات الدلالية التالية:

الدلالة الأولى: تأتي تعبيراً عن التعب والضيق بالواقع وتنفيس عن هذا الضيق، وذلك كما في قصة «الزمان الذي كان" كان الهواء ساخناً، والجو مترباً، والشمس تشتعل، نشع العرق فسالت اللزوجة طرية مطاطة، ضايقته أنفاسه، وعرقه» ص/ 34.

الدلالة الثانية: تأتي تعبيراً عن الضيق بالزوجة المتسلطة، والبحث عن الحرية، لذلك الرجل المقهور، فمن ثم يتمرد على ذلك الواقع المتدني، كما في قصة «الصدى والصمت»، «فهذه المرأة لا تكف عن حصاره أبداً.. حتى في الصيف، والعرق ينز من الجلد تحرص على لفه بالملاءة كطفل صغير» ص/ 89.

الدلالة الثالثة: تأتي تعبيراً عن حالة التذكر لحضور المحبوبة الغائبة، والتي هي أقرب إلى المثال والضوء والخيال، وذلك التذكر يتم بواسطة التداعي والاستدعاء للذكريات، كما في قصة «انكسار الضوء»، ظل واقفاً لا يتحرك، راعش القلب لايهتز، يصيح داخله لا ينطق، وانسحب من داخله صوت يتندى بالفرحة ويشي باللذة، وحبات العرق تنعقد على جبينه كحبات الثريا، وينز منه عرق غزير كشلال» ص/ 129.

وفي مجموعة «البنات والقمر» دلالة ماء العرق تأتي تعبيراً عن المعاناة للوصل والترقي، والاتحاد مع المحبوبة، والهيام والعروج، والتحلل من قيود الواقع بمكوناته المادية إلى عالم الحياة الروحية كما في قصة «العروج» «دثروني بالبطاطين والأحرمة، واصطليت بالنار، وشربت سمناً ساخناً، قبعت أمي بجواري، يقبض الحزن ملامحها وتبتهل، لتكن الليلة آخر عهده بها، وراحت أمي تجفف العرق، وكان يصلني حديثها

متقطعاً، تركتك كمصاصة القصب، راح النوم يطل على العين في تقطع، واشتبك قلبي معها» ص/ 61.

– 2 –

وثاني الشفرات الدلالية في قصص هذه المجموعات: هي شفرة اللون، وهي مرتبطة باللون الأخضر، وهو لون خضرة النبات وخصوبته، أو لون العيون للمرأة وأنوثتها، واللون الأحمر هو مرتبط بلون الدم، واللون الأسود مرتبط بالزمان أو المكان، وتأتي كثافة الدلالة وفقاً لترتيبيهما السابق، وكلهم محصلة طبيعية لتنويعة الماء.

ففي قصة «المسافرة» من مجموعة: «من يقتل الحب»، يأتي تكرار لفظة «اللون الأخضر» تكراراً طاغياً، ويأتي سياقه مرتبطاً بلون الخضرة، أو اللون الأخضر لعين المرأة، بل إنَّ السارد يميز بين درجات اللون الأخضر، ويؤكد على أنه علامة على الخصوبة والعطاء، ويدمج مازجاً بين خضرة العين وخضرة النبات (البرسيم/ الذرة) وثماره، وزهوره، «كان لون العين يثيرني، بي ضعف معروف تجاه العين الخضراء، لا أراها حتى أتملاها، أقف على خبايا اللون وتركيبه، أخضر صاف كخضرة البرسيم، أخضر مشرب باللون البني، أو أخضر رمادي اللون، أو يميل إلى الزرقة» ص/ 12، «وكان اللون الأخضر منتشراً، ومنساباً كحقل برسيم هبطت عليه نسمة رخية.... تابعتها بنظري.. معتدلة القوام، محبوكة الخطو، وخيوط شالها تتمايل على جذعها.. والتوى قلبي» ص/ 17، «اجتاحني اللون الأخضر، إحساس بالفيض ينثال عليَّ، تعتريني رعشة الرائحة، فتتحدر حواسي بملمس اللون، وزهرات البرسيم البيضاء. غمست عيني عبر النافذة، فلاحت لي غيطان الذرة خضراء متوجة بالكيزان. وقعت ذاكرتي تحت سطوة اللون، وسيطرت عليَّ قوة قاهرة أن أراها..أنْ أتملى هذا «اللن» الأخضر وأن تشرب عيني منه وترتوي» ص/ 13.

وفي قصة «الطبلة» يرتبط اللون الأخضر – مدعماً باللون الأبيض – بالخصوبة والجنس، «رحت وراءها، كانت القلب الأخضر الذي يحوطني دفئاً، أحس لزوجته، وصهره، أحس نبضه، تأخذ يدي بين كفيها، فأضيع في وهج العين، بيضاء مدعوكة كالمهرة.. ملفوفة في قماش أخضر مطرز... بلون عينيك...» ص/73، 74.

وفي قصة «إيقاع الكلمات الصدئة»، تتداخل الألوان، ويتحول السارد إلى اللون الأسود، والراوي يعطي للون الأصفر دلالة على الخوف من المكان والزمان، وأوراق الأشجار تسقط في الخريف، ويخيم على الحدث المفتت روح التشاؤم والقلق والعجز والألم والحزن: «لا نعرف حقيقة الألوان

المتداخلة، وحين تلاعبت عيني بعالمي اكتشفت أن تحت الغلاف قاعاً ساحت معالمه. تداخلت ألوانه. دارت فاسودت، تقاطرت حوله الجهامة، أخاف من الأصفر.. دلدلت الأشجار حوالينا أغصانها مولولة. كفت العصفورة عن الصوصوة. طيرت هبة ريح الورقة الصفراء، وهدر النهر، وعلا نشيج» ص/ 28.

وفي قصة «في الليل تكثر الحشرات» تسيطر دالة اللون الأسود على الحدث، وتكررت لفظة اللون الأسود تكراراً شديداً، وصلت إلى إحدى عشرة مرة، وجاءت مرتبطة بزمن الليل، والظلام الدامس، والوحدة، والجدب، والخوف، حتى وجود اللون الأخضر جاء مرة واحدة، لكنه ملوث بالدم الأحمر، وسيطر الطائر المرعب على جزئيات ومفردات المكان، كل ذلك يستخدمه القاص في سياق تكنيك الحلم والكابوس، ولذلك استطاع السارد أن ينتقل بحرية في الزمان اللامحدود، واللامنتهي. «والآن لا أستبين معالم الأشياء، ضاعت من عيني، سرقتها الظلمة، وتدحرجت نظراتي على محتوى المكان، نقط سوداء شبحية، شائخة الزمن، مرسومة على الجدار، يضيع معنى اللون، يتكون الأسود، وتهدر الموجة، غول بألف جناح، وألف قدم، وألف رأس، عيني تاهت في المرأى، قلبي نط إلى الحلق، فاسودت الشفة ضعت في الموجة. الموجة ظلام رطبة.... هببت من نومي فزعاً» ص/ 47.

وفي قصة «شعاع من الماس» تأتي دلالة اللون الأحمر على القهر، والهزيمة، والعجز والموت، فدماء زفاف المرأة تستباح بغير حق، ويتناص مع دماء الطير، الحمامة المذبوحة، «ولكن دماء زفافها لم تكن دماءها، كانت دماء حمامة مذبوحة» ص/ 95، ويأتي دماء الرجل المقتول ظلماً ليؤكد الصمود والتحدي، والتضحية ضد الطغيان، «قال كل شيء.. فطالته الدماء التي غطت صدره كله، وسقط عبد الغفار قتيلاً لمجرد القول» ص/ 93.

وتأتي دلالة الألوان – في مجموعتي «صدأ القلوب»، «البنات والقمر» – متنوعة بين «الأخضر، والأحمر، والأبيض، والأسود»، ومستوياتها الدلالية كالآتي:

1) دلالة اللون الأخضر تأتي بكثافة وتكرار، وتارة تكون مرتبطة بالمحبوبة بوصفها تعبيراً عن الخصوبة والنضج الجسدي والنفسي، أو تارة معبرة عن التوافق بين الرجل والمرأة نفسياً وجنسياً، أو تارة أخرى مرتبطة بماء النيل، والأرض، وعيون المرأة على التوالي، وذلك كما في قصص: «الزمان الذي كان»، و«سفرة الحلم»، و«تداعيات حزينة»، و«التجاعيد»، و«انكسار الضوء» من مجموعة «صدأ

القلوب». «لقد ملك كنوز الدنيا حين امتلك القلب الأخضر، أحس بالراحة، فالبنت لن تبيعه بأموال الدنيا كلها، هي تعلم ظروفه» سفرة الحلم، ص/ 51، «ولاح لي نن عينها الأخضر الحلو قلقاً حائراً، فطوقتها بذراعي، وتلصصت عيناها إلى المرئيات المرعوشة المتداخلة، فازداد التصاقها بي، حتى خيل إلى أنها تود أن دخل فيَّ» التجاعيد، ص/ 72. وقصص: «انتزاع الوشم» ص/89، وغارة القمر، ص/ 108، وقيام الجسد، ص/ 124، والفيل الصغير، ص/ 165 من مجموعة: «البنات والقمر».

2) دلالة اللون الأحمر، تأتي مرتبطة بالدم أو بالقلب، أو بمرض العيون، أو بالورود، أو بشفتي المرأة، وبوصفها تعبيراً عن الحب أو القلق، أو الهزيمة والخيانة، أو الغضب أو الثراء. أو الموت، كما قصص «تداعيات حزينة»، ص/ 55، و«انكسار الضوء» ص/ 107، من مجموعة «صدأ القلوب» وقصص: البسمة النادرة، ص/ 21، 26، 27، وقصة الرداء، ص/ 42، وانتزاع الوشم، ص/ 77، 91، وقيام الجسد، ص/ 121، والمتاهة، ص/ 145، من مجموعة: البنات والقمر.

3) دلالة اللون الأبيض، تأتي بكثافة في قصص المجموعتين، وتكون تعبيراً عن البراءة والطهر والطفولة، والحب الأول، والسيطرة، والاستقلالية، والتميز، والتفرد، والوقار، والمعرفة، والزمن، والشبق الجنسي، والاستسلام، كما في قصص: «الزمان الذي كان» ص/ 26، 29، سفرة الحلم،ص/ 39، 48، 56، انكسار الضوء، ص/ 116، 117، وقطع اللسان، ص/ 167، 170، من مجموعة: «صدأ القلوب» وقصص: «الرداء» ص/32، 37، وغارة القمر، ص/ 109، وقيام الجسد، ص/ 133، من مجموعة: «البنات والقمر».

4) دلالة اللون الأسود، تكون تعبيراً عن التمزق والكآبة والهموم والتعدي والظلم، والسلب، كما في قصص: الزمان الذي كان، ص/ 26، 33، وسفرة الحلم، ص/ 41، والتجاعيد، ص/ 71، من مجموعة: «صدأ القلب»، وقصص، العروج، ص/ 47، انتزاع الوشم، ص/ 78، 80، غارة القمر، ص/98، 109، المتاهة، ص/ 150، 151، حافة العين، ص/ 156.

– 3 –

وثالث الشفرات الدلالية في هذه المجموعات: «شفرة النار»، وهي تأتي بكثافة ملحوظة مع الماء، كما في مجموعة: «من يقتل الحب».

ففي قصة «الطبلة»، ترتبط بدلالات متنوعة منها: نار الرغبة والغيرة والجنس،

نـار الخوف والـهزيمـة، ونـار الـتحذير مـن السقوط والتردي. ويدور سياق الحكي حول مزيج من الواقع المقابل بالخيال، والأسطورة المرتبطة بالحقيقة، والعجز المقابل بالعطاء، ثنائيات يسردها الراوي في سياق القص. «أكان يجب أن تفزعي.. كنت سأطفئ بك النار.. لم تعلمي أن ست الكل توسدتني.. كان قلبها وسادة دفء، كنت سأطفيء بك النار، أترين أنني حين قبضت على شعرك فكرت أن أطفيء بك النار، كانت تلعب بشعري فأفرد مقلاعي، أعطيته لك، كنت ألعب تحت قدميها، وأفرك أصابعها.. لكنها حين رأت الدم ينزف فرت مني، وطوت الراية» ص/ 80، «والمياه تحاصر النار تطفئها، وحين رأى النيران تخبو، وتتلاشى، ترك الطبلة ووضع الحصوة في المقلاع، واعتلى قمة الجدار» ص/ 83، «سأطفئ النار، كنت حين أنظر إليها ليلة التمام مستترين بتعريشة الحطب، وشعرها الناعم منتشر مجدول بالعيدان، أرى الخصوبة فيه منكوشة، ودفقها باهراً، كانت العيدان ترتعش» ص/ 81.

وتأتي دلالة «النار» في مجموعتي «صدأ القلوب» و«بنات القمر» في المستويات التالية:

1 – الدلالة الشعبية والمعتقدات الشعبية، «مثل ارتباطها بالبخور، بوصفها طقساً شعبياً يعبر عن دفع الشر والخوف، وطرد الجن والعفاريت، وجلب النفع والرزق، كما في قصة «صدأ القلوب» حتى البخور كانت أمي تداوم على أن تبخر البيت، كانت تضع البخور فوق الجمر، وتلف به وهي تنفخ فيه وعينها منداة بالدموع.... ولسانها يبتهل إلى الله أن ينزل رحمته، ويفيض الغيث، ويطرد الجن والعفاريت» ص/ 8 مجموعة «صدأ القلوب».

2 – أو ارتباطها بالطقس الشعبي الصوفي المعروف «الزار»، وما يتم فيه من محاولة التخلي والتحلي، والممارسات الطقسية، والدلالة هنا تأتي بوصفها تعبيراً عن الهروب من الواقع، واحتجاجاً على الممارسات السلطوية القهرية، كما في قصة، «العروج» من مجموعة «البنات والقمر» ص/ 47، 60.

3 – أو ارتباطها بالشخصية الشعبية المعروفة «الحاوي» الذي يعبر عن الوهم والخداع، والكاتب أضاف البعد السياسي ممثلاً في صورة الحاكم الظالم المتسلط، الذي يمارس خداعه لشعبه، فأصبح الحاكم أسطورة «الأسود» الجاثم في جسد الشعب، كالوشم المحفور في ذراع الأمة، يسلبهم قوتهم، ولن يستطيع الشعب أن يزيله إلا بالدماء والتضحية والقربان، وفي المقابل البحث عن «شخصية المخلص» كما في قصة «انتزاع الوشم» ص/ 66، 72 من مجموعة «البنات والقمر».

4 – الممارسات الطقسية في «المولد»، ويعبر فيها الكاتب عن دلالة النار وارتباطها بالاستسلام، أو مواجهة الفقر، والتمرد على الواقع المقهور، والخداع والخيانة، وهروب الزوجة مع الحاوي، تعبير عن الخيانة والوهم الذي تفشى في المجتمع فأدى إلى تفكيكه وسقوط نماذجه «بلع بهلوان النار، ناره في خفة، وطلب من الناس أن يصفقوا.. وتصاعد من الفم عمود اللهب مرق كالشهب، واختلط الزئير بالدخان.... رفض أن يمضي معها وفضل أن يبقى مع الأعمى» غارة القمر، ص/ 112، مجموعة البنات والقمر.

5 – نار الشوق....، والرغبة الشبقية، والقاص يعبر بها عن التسلط والقهر، وسلب الحقوق والإرادة، فالزوج يحاول أن يمارس مع زوجته حقوقه، ولكنها منصرفة، كما في قصة «تداعيات حزينة» ص/ 60 من مجموعة «صدأ القلوب».

– 4 –

ورابع الشفرات الدلالية في قصص هذه المجموعات، هما: شفرتا المكان والزمان وعناصرهما «النيل، البحر» الصدف، «الزورق، الشاطئ، الطريق، النبات» الشجر، حب الكريز، الذرة، البرسيم، الجميز، الأبنوس، العاج، الطير «طائر النورس، العصفور، الحمام، الدجاج، السمان، طائر اللقلاق، النحل»، الحيوان والحشرات، «الثعبان، «الأرقش»، «الغول»، «المارد»، «المهرة» النمل، السماء، البيت القديم، المرايا، القبو، القرية، المقابر، الصفارة، الطبلة، المدينة. كل هذه المفردات المكانية وفق الكاتب في توظيف دلالتها إلى حد العلامة أو الرمز، والبعض منها جاءت لتكون مجرد خلفيات تزيد من ملامح المكان، لتهيئ الوظيفة الإشارية للأحداث والشخوص، وإن كانت المجموعة يمكن حقاً أن نطلق عليها قصص الحدث، فالشخصيات تعيش هامشية، وتخضع للحدث، وهي تابعة لها، اللهم إلا في قصتي «الطبلة» و«الماء والنوار»، فتسيطر على الأولى: شخصية «الأهبل» و«الشيخ» وشخوص ثانوية أخرى، ومع ذلك هي في الحقيقة صدى للأحداث وظلال له، وتعيش في سياقه وصراعه، وفي الثانية: قصة «الماء والنوار» تظل الشخوص باحثة عن الخصب، والنماء، وهن يعانين الوحدة، وتظل إحداهن صامدة، وتسقط الأخرى.

ويحرص السياق الدلالي لهذه الجزئيات على ارتباطها برموز وفقاً لورودها في الحكي، فهي لا تحمل دلالات على الإطلاق في إفرادها، ولكن خصوصيتها تتمركز في سياق الحكي، على سبيل المثال: «فالطبلة والصفارة ترمزان إلى النذير الذي

يحمله «أهبـل» القرية، وهو شخصية خليط من الواقع بالخيال، يحذر الجميع من السقوط والتردي، «ستطلبونني حين تحتاجون إليّ، ستظلون تهملونني، لكنكم تحقدون عليّ في داخلكم،... أنا الكاشف، والمكشوف، أنا الداخل والخارج، العارف والجاهل... الأهبل، والعاقل» ص/ 76.

ويظل اختيار القاص للرمز الرئيسي للمكان في هذا العمل: هم: النيل، والقرية، والعقم، فلم تسر قصة واحدة فقط بلا نهر النيل، أو مرادفه البحر، ويظل النيل وفق شفرة رئيسة هي: العطاء والخصوبة والحب والنماء والتطهر، فماء الطهارة هو، وماء الرجولة منه، وماء المرأة منه، وماء الزرع منه. بكل طقوسه وممارساته العطائية يظل النيل هو المحور المسيطر على سياق الحكي.

وتظل القرية هي الرمز الثاني بعد النيل، وكلاهما لا ينفصلان عن بعضهما، والعلاقة هي علاقة طردية، كلما زاد الماء في العطاء، زادت الأرض خصوبة ونماء، وهذه الشفرة تتأتى من السياق الكلي لجميع القصص في مجموعة «من قتل الحب»، فالنيل رمز للرجولة، والأرض، القرية، هي رمز الأنوثة، وعلامة المرأة الخصوبة. «جف النهر، والتوى الزرع، ودلدل أوراقه، وفتحت الأرض أفواها.. وجف.. وجف.. وجف، حتى ثديك. في البدء اغتسل في النهر، وسبح طويلاً، وفي السحر قصدها» ص/59، 64.

وتمسي دلالة المكان «المدينة» في قصة واحدة فقط، وهي أيضا تطل على نهر النيل، وحضورها متوار ومنزو، بطغيان حضور ذكريات القرية، الذي نقل الراوي بدوره الأحداث إلى النيل، فالمدينة هي الهيكل الخارجي، والتداعيات والذكريات القروية هي المسيطرة على الأحداث.

وترتبط بشفرة المكان، شفرة الزمان، وعناصره «الخريف، الثلج، الشتاء، الليل، النهار، القمر، لكن السارد استطاع أن يخلق من شفرة الزمن شفرة مفتوحة وغير محددة، صحيح أن الأحداث تدور في سياق من النهار أو الليل، أو الشتاء أو الخريف، لكن تنويعات المونتاج الزماني والمكاني والاستباق، والقفزة، والتلخيص، والمشهد، كلها عناصر ركزها السارد ليتنقل بحرية في مجالات شتى، وإن كانت هذه العناصر تستغل بشكل أوسع في الرواية، وهي خاصة بها، لكن الكاتب استخدمها بشكل جيد، ومناسب، وبالرغم من قصر المساحات الزمنية التي تدور فيها القصة، إلا أن الكاتب وظفها حتى أنك تستطيع أن تلملم جزئيات وعناصر الزمن بصعوبة، أو هو ما أسميه إعادة صياغة الأحداث وزمنها في بوتقة جديدة من التشكيلات الزمنية المتسعة أو المفتوحة، حتى أنك تلهث لمجرد محاولة لمّ الأحداث في سياق زمني محدد، ومن ذلك اللهاث استخدام تكنيك الحلم والكابوس في

هذه المجموعة، فالماضي في الحاضر، والحاضر يسبق الماضي، والمستقبل في إطار من التحقق، أو ربما لا يتحقق، وقد يتوافق هذا التشتيت الزماني مع وقع الحدث على الشخصيات كما في قصتي «الطبلة»، و«الماء والنوار»، لكن الزمان في بقية القصص هو حالة هستيرية، أو إن صح التعبير شفرة هلامية ضبابية، أو قل إن شئت سرابية، تضيع ملامحه، تظهر حفيفاً، ثم تختفي، وذلك بسبب – كما قلت – سيطرة عنصر الحدث المفتت على بنية الحكي.

وفي مجموعتي «صدأ القلوب» و«البنات والقمر» تتشكل شفرة المكان والزمان بين العناصر التالية: (البيت، القرية، المدينة، الشارع، المقهى، القطار، عيادة الطبيب، بلد من بلاد الخليج العربي، صحراء سيناء، محطة القطار، المرسم، قسم الشرطة، نهر النيل، بيت الإيواء، الجسر، المولد، الزار، المقابر، الماضي، الحاضر، المستقبل، القمر، الخريف، الصيف، الشتاء، النهار، الليل).

في القصة الأولى «صدأ القلوب» من مجموعة «صدأ القلوب» تتشكل شفرة المكان بين المعتقد للطقس الشعبي في المدينة والقرية، وكلاهما متشابهان من حيث الممارسات الشعبية والاعتقاد، على الرغم من اختلاف المكونات الفكرية والحضارية إلا أن المكانين متشابهان، فطقس رش المكان وإشعال البخور يمارسه في المدينة، أصحابها، وفي القرية تمارسه الأم، والهدف من الطقسين متساو، جلب الرزق، وطرد الشياطين والجن، في المدينة: «ودخل إلى المحل رجل رث الثياب ومعه مبخرة يتصاعد منها دخان أزرق اللون ورمادي.. وتنتشر في المكان رائحة عبقة تتمشى في كل ركن وتتبعه في كل مكان...دخل وخرج وخلف الدخان والرائحة ولم ينطق....ومنذ أن فتحت المحل ..وأنا لا أنقطع عن اثنين...الماء والبخور» ص/ 7، وفي القرية: «حتى البخور!! كانت أمي تداوم تبخير البيت، كانت تضع البخور فوق الجمر، وتلف به وهي تنفخ فيه...وعينها مندّاة بالدموع.... ولسانها يبتهل إلى الله أن ينزل رحمته، ويفيض الغيث ويطرد الجن والشياطين» ص/ 8. وعلى الرغم من تشابه القرية مع المدينة في هذه الشفرة – فقط – إلا أن المدينة تمثل عنصر القسوة والغطرسة، والإرهاق المادي والاقتصادي للفرد، وعلى إنسان المدينة أن يتحرر من مكونات الزمن وينسلخ عنه، لكي يتوافق معها، «.. ثلاثة جنيهات!!... المهم هو العمل. لا يشغلك كم يستغرق من زمن.. أنت جديد علينا ولكنك ستتق فينا» ص/ 20، 21.

وفي قصة «الزمان الذي كان» تتحدد شفرة المكان في ثلاث جزئيات، هي: البيت، الشارع، المقهى، وكلهم لهم علاقة بالزمان علاقة مباشرة، فالبيت يمثل القيد أو السجن، فلا تخلو قصة من قصص المجموعة إلا

والبيت يمثل حاجزاً وقيداً وتعاسة للرجل، بالنسبة للزوج المقهور، وفيه يخيم الزمن الحاضر جاثما على شخصية الزوج، ويعاني من فشل هذا الزمن، محاولا التفلت والانفلات منه، والانسلاخ من هذا السجن «حدث نفسه في هوس صوتي مختلط بأن الانهيار قد أتى على كل شيء. تذكر بيته، وامرأته.. فداهمه الألم وأصابه الذعر حين فكر في البيت، فداوم التحديق» ص/ 33، 34، ويأتي الشارع ليمارس فيه الزوج الحرية، فيلتقي بالماضي «المحبوبة»، التي غابت عنه عشر سنوات، «كانت الحياة معك ميلاد يوم متجدد، كنا نولد كل يوم مرتين في اليقظة والمنام» ص/ 32، ويمثل المقهى المواجهة مع النفس والراحة والتنفيس من المكبوتات، والملاذ الآمن من الماضي ومن الحاضر، من سطوة الزوجة، ومن مرور المحبوبة، «مال إلى المقهى، وجلس كابياً ومتهدماً. حدق في كوب الشاي. يتصاعد البخار ثم ينحسر، لا يكف عن التحديق، ساحت معالم الأشياء. . وانحسر البخار. حدث نفسه بأنها كانت الملاذ حين يضيق بالبيت. ترى من أين يأتي الملاذ وقد تم الصدع» ص/ 34.

وفي قصة «سفرة الحلم» تتوازى شفرة المكان بين أزمنة متعددة، زمن الماضي ووصال المحبوبة، ثم الماضي وسفره إلى دولة من دول الخليج للعمل فيعاني من قسوة المكان من أجل المحبوبة، ثم العودة إلى الحاضر فيجد المحبوبة ارتبطت بآخر، فتضيع منه.، وهنا يصور القاص المكان «بيت المحبوبة» بعد وصوله من السفر، تصويراً رومانسياً فالمكان أمسى «باهتاً، شاحباً، الردهة ضيقة، والجدران واطئة، الساعة خشنة، المدخل معتم، الغرف مظلمة، السقف يكاد ينزلق»، ص/ 39. ومن ثم أمس الزمن كابوساً« كيف يحدث ما يراه الآن وكأنه كابوس أو مشهد رآه في حلم موصول بالخوف والفزع» ص/ 44. ويضيف بُعْداً جديداً للمكان من حيث تداخل الألوان ورؤيتها وفقاً للحالة النفسية، ووفقاً لمستويات الزمن وأماكن تواجده، فالمحبوبة قبل سفره إلى العمل، كان يفضل لها اللون الأبيض وهو الذي يطغى على المكان بكل جزئياته، وهو يعني البراءة والطهر، ثم عندما رجع وجد أن الآخر الذي ارتبطت به اختار لها الأخضر، وعندما علم بهذه الحقيقة تعكر اللون الأبيض باللون الأحمر، لون الدم، دلالة على السلب وقهر زمنه ومكانه، «تعكر الأبيض بالأحمر، وساد الأحمر كل شيء........ الثياب والوجوه والسجاد والجدران والعيون، وصاح في حدة قبل أن يتهاوى.. من قال إن الأبيض سيد الألوان» ص/ 52.

وفي قصة «تداعيات حزينة» تتمثل شفرة المكان في البيت، وخصوصاً المطبخ، وكلاهما يمثلان السجن للمشاعر بالنسبة

للرجل، فالزوجة تقضي عمرها في هاتين المكانين، ولا تنفصل عنهما مما يصيب العلاقات الودية بين الزوج وزوجته بالتيبيس وفقاً لتسمية الزوج، «توجه إلى المطبخ، كانت مشغولة،... تضيع ساعات عمرها بين المطبخ،... والصمت،.... بان الاحمرار في الطرف، والتيبيس في القلب، وذابت منا حرارة الدفء والوصال.. وحل الصمت جداراً صلداً تزحف عليه الرغبات الموءودة... وبدا حائراً وقلقاً، لم يتحدث إليها، انسحب، يداري همه وقلقه وتعاسته، ولم يصدق أنّ امرأة ترفض الخصوبة والامتداد، وكان هو يحلم بميلاد جديد، قد تتجدد معه الحياة، ولكنها لم تبد تلهفاً، كأن البرودة تكسو ملامحها المرتعشة، كأنما داخلها شيء منفصل عنها» ص/ 63، ص/ 65.

وفي قصة «التجاعيد» تأتي شفرة المكان مرتبطة برسالة عيادة الطبيب، والقاص يوازي بين زمنين، الماضي وفيه كان المكان متألقاً شفافاً، متعاوناً، شافياً، بلسماً، والطبيب إنسان، والممرضة رحيمة، ملاك، وفي زمن الحاضر يصيب المكان تحولات وتغيرات، هي: القسوة، والعجز، والسلب، والإرهاق، فرسالة الطبيب تتحول إلى رسالة مادية، والممرضة هدفها جمع النقود من المرضى، وهو يقترح على المعلم والد الابنة المريضة بأن يستغل الفرصة في الدروس الخصوصية ليجمع قدراً كبيراً من النقود، فالطبيب يسأل المريض عن حالته الاجتماعية ليس للمشاركة وإنما لقياس قدرته على الدفع، وليته يسأل عن الحالة الصحية، فيصير المكان غير المكان، والهدف غير الهدف" لاتنس أننا نعيش عصراً لا يسعفك فيه التأمل أو الانتظار..وخسارة ألا تستفيد بخبرتك... فالتيار يندفع وبقوة» ص/ 84.

وفي قصة «تراجيع الصدى والصمت»، تتبلور شفرة المكان والزمان في مكانين هما: البيت والقطار، الأول: يتشكل بعد مغادرة الزوجة للبيت، فهو يصير هادئاً يشع سكينة، وهدوءاً، بعدما كان مبعث الضجيج والقلق، وسلب الإرادة، والثاني: يمثل مستويين: القطار نفسه، وهو عالم رحالة، الحياة بكل سلبياتها وإيجابياتها، والمحطة تعادل البيت عند وجود الزوجة به، مبعث الضجيج والصخب، والقلق، وكلاهما لابد من التعامل معهما، والتحمل لضجريهما وعذاباتيهما. «فمكث في البيت ولم يخرج، ظل الأيام قابعاً في بيته دون أن يذهب إلى عمله...كيف يقوى على الضجيج مرة أخرى وكيف تتلاءم طمأنينة السكينة مع صخب يتقافز مع كل خطوة ويدخل كل تنفس...كيف يوقع العذاب بنفسه ويستعيد الصخب الذي صنعته امرأته وأغرقته فيه!!!» ص/ 93، «وقنع برغبة كبيرة كانت تتأبى عليه، وهي التنعم بلحظات صمت مسروقة من صخب امرأته..وامرأته تسجنه بعد عودته،

محصوراً بين الصخب العابث والصخب الراعب» ص/ 96، «وكأنما هي الأخرى قد تعاونت مع القطار لإحداث رعب خفي يتسلل إليه فيحرمه من متعة التنعم بلحظات السكينة التي امتدت معه أياماً» ص/ 98.

وفي قصة «انكسار الضوء» يربط القاص بين شفرة المكان والزمان كوحدة واحدة لا يمكن انفصال إحداها عن الأخرى، فالبيت يتضاد مع الشارع، البيت يمثل القيد والسجن، والشارع يمثل التحرر والاتصال مع الآخر والانفصال، والمرسم هو الذي يتساوق ويتناغم مع ما يراه في الشارع، في الشارع يتحرر من الواقع ويتحد مع الخيال، ويعيش في هذه الحالة، والمرسم يحقق له ما يراه، ويجسد فيه ما يراه ذاته وطموحاته وأحلامه. ويُضيفُ بُعْدَين آخرَيْن لتحديد قبول الخيال، فيضفي عليه الوجود الذي يحتويه الزمن، فمن ثم يصير واقعاً يحتويه مكان، هما: بُعد العطر، وبُعد اللون، فالعطر الذي تضعه له الزوجة في البيت عطر كئيب ينفر منه زملاء العمل بسببه، وهي تضعه له قهراً وسلباً لكل حريته واختياره، على حين عطر المحبوبة في الشارع يمثل الوصال والنشوة، رائحة الوردة الحمراء، واللون الأبيض هو لون المحبوبة.

وفي قصص «الحلم يأتي غداً، قطع اللسان، الخدعة» تأتي شفرات المكان متنوعة، ففي القصة الأولى والثالثة يمثل المكان السجن الجبري، والقيد القهري، وفي الثانية يمثل المكان السجن المعنوي، أو سجن العادات والتقاليد.

ففي قصة «الحلم يأتي غداً»، المكان هو بيت «الإيواء» الذي أعدته السلطة للفقراء، في المجتمع المصري «فبيت الإيواء لا باب فيه، ولا حاجز، الكل يرى الكل، والكل يجرح الكل، والكل يصمت على فعل الكل، وشغله، هاجسه اليومي، دام عشر سنوات ظل خلاله يتمنى أن يعثر على مكان يقيه من عيون الآخرين» ص/ 146، وفيه تختلط الأبدان، وتموت الطموح، وتهدر الكرامات والإنسانية، وفيه يمارس الفرد البسيط معتقداته الشعبية ضد «الحسد» «إعداد العروسة الورق، وخرق جسدها بالإبر، والاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم لكل من رأى الولد ولم يُصَلِّ على النبي» ص/ 144، وهذا المكان اللا آمن، تتطلع العيون إلى الغد الساتر، الملجأ، وحق العيش، الزمن الآتي، أو الزمن الذي لن يأتي، وتتحطم الأحلام، عندما تسحق ذات الفرد، في شكل ملحمي للبحث عن الخلاص، والتحرر من زمن الدولة، في شكل جماعي، للتمرد على هذا الواقع السحيق، لكن لابد من التضحية لتحقيق الأمل «إننا ذاهبون إلى عرس الأمل... هلموا.. أقدموا.. وأسرعوا، وخطا الرجل خطوته الأولى.. وغاصت القدم في النهر....... واستبقى الجميع في قاعه البارد

المظلم» ص/ 158، فضل الجميع التضحية أو الانتحار أحرى وأشرف وأكرم من هذه الحياة التي هي فى الحقيقة موت، وكلاهما موت لا فرق بينهما.

وفي قصة «الخدعة» يمثل المكان «القصر» رمز الكرامة والسلطة «سجن الملكة والأمير» مع العادات والتقاليد والخيانة والنفاق والتردي لكل عناصر المجتمع ، والعجز الجنسي، وكلاهما يعكسان سقوط المجتمع بين أفراد لا يمثلون الانتماء والإخلاص والعزة للوطن، ولا يحققون له الكرامة ولا الشرف، وإنما يمثلون الهزيمة والانكسار والسقوط بكل ألوانه وأنماطه «وأن القصر امتلأ بالفتيان والغلمان المرد من كل لون وجنس، وأنّ الأميرة توزع وقتها بين الألوان والأجناس» ص/ 185، «هز الخادم رأسه، وواصل كنسه... فمنذ أن اختفى الأمير لم تمتد يد لإزالة المخلفات. ولم يتنبه وهو يكنس أن عمامة الأمير كانت بين كومة المخلفات في طريقها إلى المحرق» ص/ 188.

أما قصة «قطع اللسان» فيمثل المكان شفرة مفتوحة في القرية للسخرية اللاذعة لنقد تفسخات وممارسات السلطة من العقم والظلم، عن طريق الحلم والخروج ببؤرة الزمن من الواقع إلى الخيال، فالسرد يقع بين دائرتين تكتملان، هما: إمكانية التحقق وكشف المستور، أو استحالة الحدوث، أو بين الصدق، والكذب، أو الهزل الذي يحتمل الصدق، أو الصدق الذي يروى في سياق هزل باك، ويضيع القاص في النهاية بإمكانية طرح الحل والمواجهة لأن السلطة والتي أضفى عليها المجتمع هالة التعظيم، فإنما هم بشر مثلنا.

وفي قصص مجموعة «البنات والقمر» تتمثل شفرة المكان والزمان في «القرية وزمن القمر، والمدينة وزمن الهزيمة لها» والبيت هو الدعامة الرئيسية في كلا المستويين، ويمثل المولد والحلم والكابوس – بوصفهم أزمنة مفتوحة – منابع وروافد التشكيلات للممارسات المكانية.

ففي قصة «البنات والقمر» ينبثق المكان عن صورة القرية وخصوصيتها، وما يمارس فيها من طقوس ومعتقدات وأغان شعبية، متعلقة بالقمر المخنوق، وبنات الحور، «يا اللى يا بنات الجنة، سيبوا القمر يتهنى، يا اللى يابنات الحور، سيبوا القمر يدور» ص/ 12، ويرتبط الزمن «يوم الثلاثاء» ارتباطاً طقسياً داخل البيت في القرية مع شخصية المجذوب، وكأن القمر مع بنات الحور، معادل موضوعي مع طقس المجذوب يوم الثلاثاء عندما أهملته المعشوقة، «وفي تلك اللحظة، لحظة انسلاخ القمر، انسحب المجذوب وانطلق، كان قد رأى وجه الرجل في الزحام فانطلق. طوى المكان، ووقف أمام البيت.. كان الباب موارباً، فمنى نفسه بمتعة خالصة» ص/ 16.

وفـي قـصـتـي «الـعروج» و«انـتـزاع الوشـم» تتكرر تشكيلات المكان «القرية» بإكمال الطقوس والممارسات الشعبية الدينية الصوفية، وهما: المولد، الحاوي. ففي قصة «العروج» يمارس في المكان طقس «الزار» وفيه تختلط الأبدان، وتتكشف النفوس، في ممارسات من المعاناة أو التدرج أو الانفلات والهروب عن زمن عالم الواقع المحبط إلى زمن عالم الخيال، وفي النهاية يفشل هذا الطقس، عن التوافق بين ارتباط الفرد بزمن مجتمعه، أو المكوث بعيداً عنه، فيندق من جديد فى هذا الواقع المتردي ويعيش متعطشاً للحرية، ولا يروى من الآمال أو الطموح لرقي المجتمع سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.

أما في قصة «انتزاع الوشم» فيهيمن الخداع «الحاوي» على المكان «القرية» ويضرب بكل ما أوتي من قوة من خداعه ووهمه للناس، على عقلياتهم وأفكارهم، فيعيشون سكارى بهذا «الحاوى» وتصيبهم الغشاوة، ومن ثم صعب التحرر من هذا الخداع والأسر، وكأنه الوشم في الجسد، ويمتد هذا الوهم ليسيطر على رحلة الحياة، القطار، وتفتقر الحياة إلى نماذج القوة «المخلص» عنترة، أبو زيد الهلالي، وفي غيابهم يشكو المكان ويئن بالفساد، ويسقط. ولا يتحرر المكان إلا بالتضحية والدم من المخلص لقتل هذا المخادع.

وفي قصة «غارة القمر» يضرب «الحاوي» الغريب، على القرية أسلوبه الوهمي، وينجح في أن يزلزل كيان أسرة، فيسلبها «الأم»، ويسقط ترابط المجتمع الممثل في هذا النموذج المهم، لكن الصبي الصغير، وهو رمز الأمل، يصر على البقاء ويتحدى إغراءات الحاوي وأمه، فيتمسك بوالده «الأعمى» ويعيش معه يعاني من كل الصعوبات الاجتماعية والاقتصادية، لكنه يرفض الغريب، الآخر، ويتمسك بهويته ومكوناته وثقافته ومعتقداته الراسخة عن هذا الطقس الوهمي المخادع.

وفي قصة «قيام الجسد» تتحرر القرية/ الوطن، من الهزيمة والانكسار، المهيمن عليها من العدو، ويحدد القاص، زمن الهزيمة، 1967م، وبعد موت عبدالناصر، ويمثل محور الصمود والتحدي «المنزل» البيت القروي البسيط، الذي قدم «المخلص» ابن القرية، لكي يضحي بروحه ليخلص المكان بالدم وليس بالكلام، بالفعل وليس بالقول، ص/ 131، «الغناء» من جبروت العدو.

وفي قصة «المتاهة» يقسو المكان، وهو المدينة، ببناياتها المعتمة القديمة، وصورتها البشعة المادية غير الرحيمة، ويفشل الأمل المتمثل في «شفرة الطفل الأخرس» الذي يفقد الكلام احتجاجاً على سقوط المدينة في خضم من المتناقضات والماديات، والنفاق

والتردي الاجتماعي والاقتصادي، إنَّ محاولة التغيير التي كنا ننتظرها من جيل الأمل القادم، فقدت فعاليتها بعد هيمنة قوى الشر والقتل، ولن تكلل بالنجاح إلا بواسطة دم القربان الطفل «كانت العتمة تصنع ظلالا قاتمة، وأنا أتذكر ما كانوا يرددونه قديماً ...عن الطاحونة التي لا تدور إلا على دماء طفل مخطوف من القرى البعيدة..لكننا في عصر الآلات المتوحشة!! أتحتاج أيضاً إلى دم الأطفال» ص/ 149.

وفي قصة «حافة العين» تقسو المدينة كذلك على جيل الآباء، ويسيطر الفقر على قطاع كبير من شرائح المجتمع، والكل يعاني من الطغيان والعجز، وفقد المشاعر، ومأساة الإنسان من ضياع قيمته، وسقوط ذاته، «ونظرت البنت إلى السماء، ورأت الغيوم والسواد ودعت الله أن تكف العين ويستقيم الطريق، وقادت أباها، وتخطت الأرصفة وتنبهت تماماً إلى المفارق، ومنت نفسها بفستان قديم..» ص/ 161.

- 5 -

خامس الشفرات هي الشفرة التراثية وهي تتعلق بشخصيات تراثية تاريخية وشعبية، صرح بها السارد في سياق الحكي داخل النص القصصي، لكنها تدور في إطار تشكيلات التناص، تناص المغايرة، والمشابهة، والمعكوس والمقلوب، ومنها ما يأتي في إطار من الكثافة والتركيز، بحيث ينصهر ويتشكل في الحدث، بحيث لا تستطيع أن تفصل ملامح الشخصية القصصية عن ملامح الشخصية المتناصة، فحالة الدمج موفقة ومتوافقة تماماً، وهذا الاختلاط والمزج يسير وفق تقنية عالية من الوعي لملامح وبنية الشخصية المستلهمة أو المتناصة، وربما يختلط عليك الأمر فلا تستطيع أن تكتشف أيهما الحقيقي وأيهما المتناص، وهذا ما حدث في قصتي: «الطبلة»، «عندما يجف النهر»، من مجموعة «من يقتل الحب».

في الأولى جاء التناص متوافقا ومتشابها مع الشخصية التراثية الشعبية، شخصية العارف بالله، أو قل شخصية المجذوب، فالسياق يتوارى فيه الراوي لدرجة تشعر بوجود الشخصية واختفاء السارد تماماً، فالسارد من الخلف محايد تماماً، وحضور المجذوب هو المسيطر على الأحداث، اللهم إلا بعض التعليقات التي يلقيها السارد وينصرف، ليذكرنا بوجوده فقط، أو ليأخذ بأيدينا لبعض العبر والعظات أو ليسرد علينا جزءا من الحدث نسيه فاستدركه، عموماً تشعر بأنَّ القصة تدور حول تناص هذه الشخصية المحورية، فهو يحمل خليطاً في التراث الشعبي، وكذلك في النص القصصي، من القوة والضعف، من المعرفة والجهل، من الجنس والعقم، من العقل والجنون، عليم بالمؤامرات والدسائس، عارف بالشذوذ

والسقوط، دار بالشريفة والوضيعة، خليط من الثنائيات المتناقضة.

وفي القصة الثانية «عندما يجف النهر»، تتناص شخصية الجنية، ابنة النهر، في القصة، مع أسطورة الجنية المعروفة عند المصريين، وهو تناص المشابهة والمماثلة، وتختلط الأحداث، والسياق القصصي، فلا تدري من السارد عن أيهما يتحدث، عن الجنية القصصية «المحبوبة»، أم الجنية النهرية الأسطورة، «يا نهرنا.. شهدت مولدي، في ليلة قمرية، غمس القمر فيك ضوءه، فكنت مبهراً، وغسلت مياهك الوضيئة قماش عمري، وأتيت بها لي، جنية الليل المستورة، وكشفتها، أخرجت منها أجمل ما فيها، كان قلبها أبيض، صافياً مثلك، قالت لي لحظة اللقاء الأول أنها خرجت منك، واغتسلت بك، واستوت من مائك، وتواصل تكوينها حتى نضجت، فعلتها سمرة جذابة، والتوى عودها وامتد، وتواصل امتدادها، أيمكن أن تكون نهايتها؟ أجفت من أجلك؟ أم جفت من أجلها؟ قل لي يا نهر.. أفيك بدئي. وفيك نهايتي!!» ص/ 54، 55.

ومن التناص ما يأتي لمجرد المشاكلة أو لمجرد التناص المعكوس والمقلوب، وكلهم جاءوا في السياق القصصي كخلفية رمزية فقط، أو مجرد الإشارة اللفظية، التي لم تصل لحد التعبير والتشكيل.

ففي قصة «من يقتل الحب» تأتي صورة الحبيب في مخيلة المحبوبة مقترنة بصورة، الفارس القديم، رمسيس، «ورمسيس يرتبط في التاريخ بالبطولة، لكن السارد يعكسه ويجعله مجرد تمثال مسلوب الإرادة، لا يملك من أمر نفسه شيئاً، وهذه هي الصورة المفتقدة في الحقيقة للحبيب تجاه محبوبته، تظل كصورة عجز تمثال رمسيس عن محبوبته مصر» ص/ 8.

وفي قصة «الطبلة» يتناص الحكي شخصية «أبو زيد الهلالي» الشعبية، تناصاً مغايراً لما عرف عنه في سيرته الشعبية، فهو في القصة يقع أسير الرغبة مع امرأة، ولم يستطع أن يجاهد نفسه، وسقوط «أبو زيد» تعبير عن سقوط نموذج البطل، ويعكس به السارد التردي والسقوط الاجتماعي والأخلاقي في أعراف القرية وتقاليدها، ورسالة تحذير عن سقوط الرموز القوية عند التحديات.

وفي قصة «شعاع من الماس» تتناص شخصية «الشاطر حسن» مع شخصية عبدالغفار تناصاً معكوساً ومقلوباً، فالشاطر حسن وصل إلى محبوبته، ونجح في التحدي واختراق الصعوبات، وفاز بها، لكن عبد الغفار اعتدى الطاغي «أبو اليزيد» على زوجته، وحاول عبد الغفار المواجهة، لكنه فشل، وقتل، ولم يستطع أن يصل إلى محبوبته. ص/ 98.

وفي مجموعة «البنات والقمر» تتناص شخصيات المجذوب، والحاوي، وعنترة، الهلالي، زرقاء اليمامة الجديدة، أيوب، ورمسيس، والأغاني الشعبية، «بنات الحور والقمر» والممارسات الشعبية والدينية، والزار، والمولد «الشيخ البدوي»، تناصاً متشابهاً أو معكوساً مع الواقع أو مع أحداث القصة أو مع شخوصها، كما في قصص: «البنات والقمر» ص/ 5، وقصة «العروج» ص/ 48، قصة «انتزاع الوشم» ص/ 66، 67، وقصة «غارة القمر» ص/ 100، وقصة «قيام الجسد».

ففي قصة «قيام الجسد» يتناص البحث عن المخلص من الهزيمة «1967م»، وعن التخلص من القهر مع شخصية زرقاء اليمامة، «جرفه القول فاحتد وحدثه عن العيون المنكسرة، وعن الموتى تحت الرمال، وعن القبور التي ضاقت بموتاها، وعن الأحياء الموتى، وعن قمع العسس، وعن الهزيمة التي وأدت الروح، وعن الذين سحبوا أرتالاً للموت ولم يخجلوا..وعن البنات اللاتي ينتظرن من لا يأتي،... أين يجد العين السليمة وسط خراب شامل وقلوب مريضة، هل يجود الزمان بزرقاء يمامة جديدة، تستخلص الجوهر من تحت حمأة الموت والطين،... أنتم الزرقاء......ـ البلد كالنجم لا تكف عن ولادة الرجال» ص/ 122، 123.

وفي قصة «انتزاع الوشم» تتناص شخصيات: رمسيس، وعنترة، والهلالي، تناصاً معكوساً ففي غياب هذه الرموز البطولية يمارس الحاوي المخادع كل أساليب القهر والخداع والسلب، فيضيع الحق، والثأر، وينتشر الخنوع والخضوع، والوهن، ويضرب الخوف والعجز والفساد والظلم أوصال المجتمع، «من يريد عنترة بمليم، من يشتري «الهلالي» بنكلة» ص/ 66/ 67 «وبدا له على ضخامته ضئيلاً ساهم النظرة، متهدل الأكتاف، تنطق ملامحه بتبرم واضح، هاجسه حنين إلى القديم حين كان الملك ملكا!!! ورنا إلى الهيكل الضخم وشاركه ضيقه، فهو وإن كان حجراً إلا أنه فرعون» ص/ 77.

– 6 –

والشفرة الدلالية الأخيرة في هذه المجموعات القصصية هي شفرة الغريزة، وعلى الرغم من أهميتها وكثافتها في الحكي، إلا أنّني أخرتها في نهاية الشفرات، وذلك لسببين:

أولهما: هذه الشفرة تتوغل وتتناثر في سياق القصص، وتترابط مع جميع الرموز السابقة، وهي تخضع لعنصر الانتقاء الصارم، فهي تحتوي على انحراف في الدلالات. فالسارد يميل فيها إلى الإيحاءات الرمزية والإيماءات، وينأى عن المكاشفة والتصريح.

ثانيهما: علاوة على أنها رمزية أو شفرة مفتوحة، تستغرق الشفرات الأخرى أو الرموز الأخرى وتتعالق معها، فدلالة الغريزة، تارة تتعالق مع رمزية الماء، وتارة مع رمزية النار، وتارة مع اللون، وتارة مع المكان والزمان.

تكاد لا تخلو قصة من قصص المجموعات إلا وتحتوي على الدلالة الغريزة، وهي لا تتكشف مباشرة عن العلاقة المعروفة بين المرأة والرجل، وهي ليست من ضمن إجابات سؤال الغلاف الذي طرحه صاحب المجموعات" من يقتل الحب!!! وصدأ القلوب، والبنات والقمر، وإنما هذه الشفرة تعتمد على العلاقات الحميمية بين الأشياء، العلاقات القائمة على مبدأ التواجد الالتحامي، والغياب التنافري، التواجد روحياً أولاً، ثم جسدياً، أو قل في بعضها روحياً فقط، والسارد يستخدم هذه الشفرة كبدائل كثيرة، بوصفها جزءاً من المكونات «الرومانسية» العاطفية الثقافية مع المكان، أو الشخوص، أو الأحداث، مما يصبغ الحكي بالمكونات الفكرية، إنّ الدلالة الغريزية في المجموعة هي ميزان القوة، الذي يحقق المواءمة والتوافق بين الأشياء، والانتماء إلى جوهر وروح المكان، وأي ميل إزاء كفتي الميزان، لا يتحقق العدل، ويطغى الظلم، ويختفي الحب، وتشيع الكراهية، ويختل المكون الثقافي والفكري والاجتماعي ويتفسخ المكان، فتسقط الشخوص، وينهار الحدث.

ففي قصة «شعاع من الماس» من مجموعة «من يقتل الحب» للشفرة مستويات متعددة، من طرق التعبير، والمضمون الدلالي.

أولها: مستوى التعدي والاغتصاب والقهر، الذي يتبناه في القرية «أبو اليزيد» ودلالة الاسم واضحة من التزيد والتعدي، الذي يمارس القوة غصباً وتجبراً، فهو ثري وذو نفوذ، وفي المقابل الفلاحون، صامتون، يعتدي أبو اليزيد على نساء القرية جميعهن، ولا أحد يقاوم المعتدي، إنّ دلالة القوة هنا تعبير عن الاستسلام، والخضوع، «ولكن دماء زفافها لم تكن دماءها، أتستر عليَّ.. أتحميني؟ - بعمري» ص/ 94، إنّ انحراف دلالة الدم تخرج من الدلالة الطبيعية، وهي رمز الشرف والعفة للمرأة، إلى دلالة الحزن والاعتداء، «وارتعش الجسد، وتقلصت الأصابع، وخرجت الآهة.. مهروسة تنزف، وأحاطها بذراعيه، أدفأها» ص/ 94.

وثانيها: مستوى الاستسلام الوقتي الذي يقرر عنده «عبدالغفار» أن ينتقم ويطهر ذاته وذوات أبناء قريته في أن يخلص القرية من الطاغوت، إنّ دماء المخلص عبد الغفار تتعادل وتتساوق وتزيح دماء شرف ابنته وزوجته، ودماء نساء القرية المسفوحة بغير وجه حق، إنّ دماءه هي المحاولة الشريفة التي بدأها، وتطالب غيره بالمسير في السياق

نفسه، للتطهر من عناصر السكوت والاستسلام.

وفي قصة «الطبلة» شفرة الغريزة مسيطرة على جزئيات الأحداث، فالجميع يفشلن في تحقيق رغبات أزواجهن، إنهن يذهبن إلى العارف بالله توسلاً ليجد لهن حلاً في العقم الذي ضرب القرية، إنّ القرية عقمت عن العطاء، ومالت باحثة عن الأخذ، والخيانة تسيطر على كل النماذج البشرية، إنّ دلالة الغريزة تشي بتفسخ العلاقات في القرية، اجتماعياً، واقتصادياً، «كيف أكون السبب في بكاء الحريم!! يخاصمني الرجال من أجل الحريم، الحريم تبكي لأنّ اللبوس المغموس برغوة العارف بالله جف، ونضب، وما عدن يذهبن إلى القبو المبني بالطين، ليودعن قطع النقود، لهنّ الحق.. صحيح لهن الحق.. وإذا لم يكن على رغوة العارف بالله البكاء فلمن يكون»؟؟ ص/ 71.

وفي قصة «الماء والنوار» تتجسد دلالة الغريزة، في علاقة الرجل بالمكان، وتنعكس تلك العلاقة في علاقة الماء بالأرض، أو ارتباط الرجل بوطنه، وهجرته له، إنّ هجرة الرجل لوطنه لم تكن برغبته، وإنما هي محاولة للتمرد اجتماعياً واقتصادياً على الواقع المعيش، فالزوج لم يتحمل أن يناديه شيخ البلد بكلمة الخادم، فقام في وجهه بالفأس وتجمع عليه الناس وقتلوه، إنّ شخصيتي القصة تبحثان عن ماء الندى الذي يروي الأرض البور، وشفرة الأرض وارتباطها بالأنثى معروف، وشفرة الماء الراوي للعقم، كذلك واضحة من سياق الحكي، وإلحاح القاص في تأكيد هذه الرمزية، أما الصورة الثانية للرغبة هو غياب الرجل بعيداً عن الوطن، وعن الأنثى في العمل بالترحيلة، «....... هو في الترحيلة..» ص/ 105.

وفي قصة «عندما يجف النهر» تتشكل دلالة الرغبة من ارتباط الإنسان بالمكان، والعمل والجهد والعرق، فغياب الماء يعني العقم والجفاف للأرض، وغياب الرجل عن وطنه، يعني موت الوطن، وسلبه مقدراته الحياتية، وموت الوطن يعني موت الكرامة، «انكمش الناس، وراء بوابة من العجز، النهر هو النهر، والغيطان هي الغيطان، والإنسان قد تغير، غمضة عين تتوه الأشياء كلها، وتتدثر في دثار الرهبة والقنوط. كنا يوماً نعانق الشمس فماذا حدث لنا!! أنت رجلي الذي يملأ الكون، أنتِ امرأتي التي ترقص للكون، نهري المنساب.. أنت، وأنت امتداده الخصب، ما أحلى أن نذوب على أوتار مشدودة، ونرخيها على أعصاب مشدودة» ص/ 60 «وحين احتواهم المكان – نفس المكان – وسط الهشيم، دبدبت العيدان، وتشابكت في هسيس حبيبي، حتى القمر نفسه كان يساقط نتفاً ضوئية باهرة - من لنا به الآن؟» ص/ 59.

وفي قصة «في الليل تكثر الحشرات» تأتي الدلالة الغريزية في حوار صريح ومباشر؛ ليحدد الهدف المعني به الرجل، وهو التواجد لإقامة الحياة، وتحمل المصاعب ومواجهة التحديات، «أحبك، وأنا، أود أن نبني عشاً وردي الضوء، أتمنى، أملأ المكان نوراً لا ينطفئ، ووردا لا يذبل، أدور بك في كل الزوايا، أرسمك على كل الجدران، أضع بصماتك على كل حس، أحلق بك، طائرين صغيرين، ينهضان من صحوة الزمان لصحوة الوجود.. والأيام نعصر حلوها، ومرها، نلفظه، والنواة نزرعها، في الحشا... وأنا ساقيه، والمكان بستان وردي» ص/ 35.

وفي مجموعتي «صدأ القلوب» و«البنات والقمر» تأتي الدلالة الغريزية، من منطلق التوافق والالتحام، أو النفور والتمرد، للواقع النفسي والفكري للشخصية مع مجتمعها اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً، أو قد يعكس القاص به الانهيار الاجتماعي والسياسي الضارب في أوصال المجتمع، أو صيحة احتجاج على الواقع المتفسخ. كما في قصص: «الزمان الذي كان»، و«سفرة الحلم» و«تراجيع الصدى والصمت»، «انكسار الضوء» من مجموعة: «صدأ القلوب» وقصص: «العروج» و«انتزاع الوشم»، «قيام الجسد»، من مجموعة «البنات والقمر».

إنَّ الكاتب استطاع في آخر المطاف أن يجيب لنا عن التساؤل الذي طرحه على الغلاف، من يقتل الحب. صدأ القلوب. البنات والقمر!! فالإجابة نتلمسها من خلال الأحداث المبعثرة في المجموعة، فأسباب قتل الحب، وصدأ القلوب، إما بسبب الهجرة والبعد والرحيل والهروب، أو بسبب طغيان الفرد والسلطة، هنا يقرر الكاتب بحتمية موت الحب أو قتله، أو تصدأ القلوب.. ربما!!!.

مراجع البحث

1) الكاتب مصري، له العديد من الدراسات الأدبية والنقدية والإبداعية، منها:

نظرات في قصص القرآن ج 1، ج 2، ج 3. طبعة رابطة العالم الإسلامي، من جماليات التصوير في القرآن ج 1، ج 2. رابطة العالم الإسلامي، صورة المرأة في قصص القرآن. مكتبة الحلبي القاهرة، القصة في القرآن. طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. قراءة نقدية في القصة القصيرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. محمود البدوي عاشق القصة القصيرة. طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. الفن والبساطة. طبعة دار الشعب. القاهرة. الذات والموضوع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. الرؤى والأحلام. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الخروج إلى النبع – رواية – ط أولى دار الحرية عام 1983م، ط ثانية مركز الحضارة العربية عام 1998م، السيد الذي رحل – رواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، من يقتل الحب – قصص قصيرة – الهيئة المصرية، 1990م، المدار – مسرحية – الهيئة المصرية، الضوء والظلال – رواية – الهيئة العامة لقصور الثقافة، صدا القلوب – قصص قصيرة – الهيئة المصرية، 1995م، البنات والقمر – قصص قصيرة – الهيئة المصرية، 1998م.

2) المجموعة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1990م.

3) المجموعة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1995م.

4) المجموعة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998م.

5) الشفرة Code، دخل استعمال الشفرة، وشاع (عن طريق اللغويات والسيميوطيقا) في النقد الأدبي، ويميز بارت بين خمسة أنواع من الشفرات، هي شفرة بناء الحبكة proairetic code، وهي تساعد القارئ في بناء الحبكةplot العمل الأدبي ثم شفرة التفسير، hermeneutic وهي تتعلق بتفسير العمل، خصوصاً ما يتعلق بالحبكة، ثم شفرة الشخصيات semic code وهي تتعلق بجوانب النص التي تعين القارئ على إدراك الشخصيات، ثم الشفرة الرمزية، symbolic code وهي تساعد القارئ على إدراك المعاني الرمزية، ثم شفرة الإحالة referential code، وهي تتضمن إشارات النص إلى الظواهر الثقافية، وأهم من طبق هذه الشفرات روبرت شولز Robert Scholes في كتابه «السيميوطيقا والتفسير» Semiotics and Interpretation. راجع: المصطلحات الأدبية، ص/ 10، د. محمد عناني، لونجمان، طبعة أولى، 1996.

- وكذلك، راجع: النظرية الأدبية المعاصرة، ص/ 132، رامان سلدن، ترجمة الدكتور/جابر عصفور، طبعة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى، 1991م.

* * *

غازي القصيبي/ الغزاة القصيبيون

الذات البروتيانية وإشكالية كتابة السيرة (الكاملة)

مبارك بن راشد الخالدي

وكما أن كتابة السيرة تتطلب العودة إلى الماضي، بقصد استحضاره وتشكيله، وفق رؤية وقصدية الذات المستحضرة، أجدني مضطراً في البداية للقيام بفعل استحضاري، يلزمني تحقيقه العودة إلى ماقبل ظهور فن السيرة الذاتية والغيرية، ويكون رجوعي إلى الميثولوجيا الإغريقية لكي أستحضر حكاية أو سيرة الكلمة «بروتيانية /بروتياني/ Protean»، التي يتضمنها الشطر الثاني من العنوان، فلهذه الكلمة سيرة كما هو الحال مع الكثير من الكلمات. وسيرة هذه الكلمة تعود بجذورها إلى بروتيوس (Proteus)، التي تقول الأساطير إنه إله بحر صغير، كان يعمل راعيا لعجول البحر، التي يملكها إله البحر الكبير (بوسايدن). وتتواتر في الميثولوجيا قصة بنوته، فتارة تقدمه الأسطورة بصفته ابن بوسايدن، وتارة ينسب إلى نريوس ودوريس، وتارة أخرى يعرف بأنه ابن أوشيانوس

ونياد. كان بروتيوس يتمتع بالقدرة على التنبؤ بالمستقبل، وعلى تغيير شكله وهيئته. ومن هذه الخاصية الأخيرة، جاء اشتقاق الصفة (بروتيان/ protean)، التي تعني متعدد الجوانب والبراعات والمهارات والمتحول والمتقلب، والقادر على اتخاذ أشكال عدة ومختلفة، كما تعني أيضاً التمتع بالمرونة، والقدرة على التكيف.

وليس مما يعتبر إتيانا بالجديد القول: إن لغازي بن عبدالرحمن القصيبي شخصية ذات طبيعة وتركيبة بروتيانية بامتياز؛ وتتمثل هذه الحقيقة بجلاء ووضوح تامين في تحولاته، وتقلباته بين أدوار اجتماعية، ووظائف تعليمية وسياسية وإدارية، واهتمامات إبداعية مختلفة ومتعددة. أحياناً تتعاقب هذه الوظائف والأدوار، وتتوالى كرونولوجيا، وأحياناً أخرى تتزامن، وتتجاور في حياته الخاصة والعامة. وقد أكد القصيبي دون قصد – وهي الحقيقة التي لا تحتاج إلى تأكيد – البعد البروتياني لشخصيته في بداية مقدمة (سيرة شعرية)، وأعاد الناشر تأكيدها بطباعة استهلالية المقدمة على الغلاف الخلفي للكتاب: «هذا الكتاب... يمثل سيرتي الشعرية، ويقف عند هذا الحد، لا يكاد يتجاوزه. بمعنى أن الكتاب يتحدث عني كشاعر فحسب؛ لا كتلميذ؛ ولا كمدرس؛ ولا كعميد كلية؛ ولا كإداري؛ ولا كعضو في مجلس الوزراء؛ ولا كسفير؛ ولا كأب؛ ولا كأخ؛ ولا كزوج؛ ولا كابن؛ وفي كل تجربة من هذه التجارب، وكثير غيرها، ما يكفي لكتابة مؤلف. ومنها في مجموعها تتكون السيرة الذاتية الكاملة». ويمضي القصيبي قائلاً في السياق نفسه: «على أن فصل السيرة الشعرية عن السيرة الذاتية أمر بالغ الصعوبة، وذلك أن الشعر لا يمثل سوى وجه واحد من شخصية الإنسان الشاعر». في هذا الكلام يكشف القصيبي ذاته الطبيعة البروتيانية لشخصيته، ويصرح بإمكانية كتابة سيرة تشكل صورة وهوية لهذا الجانب من شخصيته أو ذاك، وكأن كلا منها ذات مستقلة تماماً، وهذا ما يقوم به بالفعل بتأليف سيرتيه الشعرية والإدارية.

لكن على النقيض مما يقول القصيبي ويعتقد، أرى أن فصل سيرته الشعرية عن سيرته الذاتية أسهل بكثير من دمجها فيها، وذلك لسبب أن الطبيعة البروتيانية لشخصيته ذاتها ستجعل مشروع تأليف سيرته الذاتية الكاملة محفوفاً بالمنزلقات، وصعباً، خلاف توقعه، كما أحاول إيضاحه في هذه الورقة. إن شروع القصيبي في تأليف سيرته الكاملة يعني أنه سيخلق «أنا راوية» – وأقصد بذلك القصيبي لحظة الكتابة – ستجد نفسها في مواجهة مجموعة من الغزاة القصيبيين، أو أنوات مروية بعدد أولئك الغزاة، وكل غاز، أو أنا مروية، تستحق أن تحظى بقدر عادل

ومتساو من اهتمام الأنا الراوية، الأمر الذي لن يكون سهلاً تحقيقه، نظراً لضخامة حجم وتنوع ذكريات تلك الأنوات: ذكريات غازي الزوج، وغازي الأب، والجد، والوزير متعدد الكراسي الوزارية، وغازي السفير، والشاعر والروائي، والمدرس، والمستشار. ويزيد الإشكالية تعقيداً كون فعل كتابة السيرة آلية اختراع للذات وتشكيل للهوية. ويفرض هذا بدوره على «الأنا الراوية» توخي الحذر أثناء الروي/ الكتابة، لكيلا تصطبغ السيرة المؤلفة بلون هوية جانب من جوانب شخصية القصيبي البروتيانية على حساب الجوانب الأخرى، أي أن تتحول السيرة في غالبها، على سبيل المثال، إلى سيرة لغازي الوزير الذي يبسط هيمنته في الخطاب السردي مقابل تقلص حضور الغزاة القصيبيين الآخرين.

السيرة، أي سيرة، لا تتكون نتيجة استحضار عشوائي وتلقائي لأحداث من الماضي، ثم إخضاعها لشروط البنية السردية، بهدف نسج حكاية تلعب فيها الذات/ الأنا المروية دور البطولة، بل تتشكل عبر عملية تذكر واعية، تتم تلبية لحاجة أو حاجات «الأنا الراوية» الواعية في الحاضر، كما يقول بول إيكن (ص 56). وتتمثل حاجة «الأنا الراوية»، في سيرة القصيبي الكاملة، المفترضة في التحدث المفصل عن حياته، والذي أرجأه إلى الوقت المناسب، حسب قوله. وإذا كان الشيطان يكمن بالفعل في التفاصيل حسب المقولة الشائعة، فإن الأنا الراوية «ستجد نفسها أمام شيطان التفاصيل الكثيرة في ماضي تجارب الغزاة القصيبيين الثرية، والتي يتعين عليها إعادة قراءتها وتفسيرها في راهن الكتابة، فالذات التي تقوم بالتذكر، حسب سيدوني سميث وجوليا واتسون، تولد معنى، أو معان، للماضي أثناء التذكر، والذاكرة المروية في حقيقتها تأويل للماضي الذي لا يمكن استرداده واسترجاعه (16)، ناهيك عن تعرض أجزاء منه حتمياً، لما يمكن تسميته بالنسيان المتعمد، أي إقصاء ما قد يمثل حضوره، تعكيراً لصفاء الصورة المراد رسمها، أو يعطل تشكيل الهوية المراد تشكيلها.

سأقوم في سياق التحليل التالي بإسقاط الضوء على ما أرى أنه يتعين على القصيبي تجنبه عند تصديه لمهمة كتابة سيرته الذاتية الكاملة، وذلك بتوضيح الطريقة التي خلقت بها «الأنا الراوية»، في كل من سيرتيه الشعرية والإدارية: «أنا مروية»، لا تحتوي ولا تختزل في داخلها كل الأنوات المفترضة الدالة والمحيلة بمجموعها إلى الإنسان المسجل باسم غازي بن عبدالرحمن القصيبي في السجلات الرسمية، والذي يشغل، أو شغل، خارج النص عدة مواقع وأدوار، هي في الآن ذاته، سبب ونتيجة لتلك

التعددية البروتيانية، التي تميز شخصيته، أو مطورة لتلك البروتيانية، وموسعة لنطاقها باستمرار.

في هاتين السيرتين تخلق «الأناتين» الراويتين ذاتين بهويتين تتقاطعان عند نقاط معينة، وتتفارقان. وهذا خلاف ما تتطلبه السيرة الكاملة من وجود «أنا راوية» واحدة، تقوم بتشكيل «أنا مروية» واحدة تتمثل فيها صورة الشخصية البروتيانية للقصيبي دون استئثار جانب من شخصيته بالاهتمام أكثر من الجوانب الأخرى، كما نراه متجسداً في سيرتيه الشعرية والإدارية، حيث أدى انحصار اهتمام القصيبي بمسألة تشكيل وطرح هويته وتجربته الشعرية إلى تنقية مجال صيرورة تشكلها، مما قد يؤدى إلى تخلق «أنا مروية» أخرى، تزاحم الأنا الشعرية المروية في دائرة الاهتمام. وقد فعل الشيء ذاته في (حياة في الإدارة)، حيث نادراً ما يلتقي القارئ بإشارة إلى غازي القصيبي الشاعر.

وتؤكد السيرتان من ناحية ما وصفته بالتذكر الواعي، وكذلك النسيان المتعمد للماضي، وهما العمليتان الضروريتان لكتابة السيرة الذاتية، وكذلك الإشكالية الكبيرة، وبالغة التعقيد، التي تواجهها الشخصية البروتيانية عند تفكيرها في كتابة سيرتها الذاتية الكاملة من ناحية أخرى. أحاول في التحليل كشف التذكر الواعي ونقيضه في أنصع تجلياتهما في كتابة القصيبي لطفولته والمرحلة المبكرة من حياته في السيرتين، وفي الكيفية التي بدأ بها كتابة كل منهما.

ففي (سيرة شعرية) تقدم «الأنا الراوية» صورة لطفولة القصيبي، تختلف كثيرا في تفاصيلها عن الصورة التي تقدمها نظيرتها في (حياة في الإدارة)، فالسيرة تبدأ بحدث ولادة، ولكن ليس الولادة البيولوجية للطفل الذي سيطلق عليه اسم غازي، ولكن ولادته الشعرية، أو بالتعبير الأصح، ولادة علاقته بالشعر: «يصعب عليَّ الآن وأنا اقفز قفزا إلى بوابة الأربعين أن أعود بذاكرتي إلى اليوم الذي بدأت فيه علاقتي بالشعر. إنني واثق، أو أكاد أكون واثقا، أن هذه العلاقة لم تولد مع اليوم الذي كتبت فيه شيئا كنت أتصوره وقتها قصيدة، بل ولدت قبل ذلك بفترة طويلة. ذلك أنني كتبت أول قصيدة في سن الثانية عشرة، لكنني كنت قبل هذه السن مولعا بالشعر، وكنت مولعا بالأدب» (ص15).

هكذا، ومنذ السطور الأولى، يضع القصيبي القارئ أمام حقيقة انصباب اهتمامه في هذا الكتاب على الجانب الشعري من شخصيته، والذي ستتوارى خلفه، وفي ظله، الجوانب الأخرى. فبعد الإشارة إلى ميلاد علاقته بالشعر خصوصاً، وبالأدب عموماً، ينطلق إلى سرد تفاصيل ذلك الميلاد، فيذكر أنه قرأ كتب كامل كيلاني قبل بلوغه العاشرة، ثم عدداً من روايات

يوسف السباعي، ومعظم القصص عن التاريخ الإسلامي التي كانت تصدرها (دار الهلال)، وروايات أرسين لوبين وروو كامبول. ويؤكد متانة علاقته بالأدب عبر إشارته إلى تفضيله مادة اللغة العربية على المواد الأخرى، وإلى حصوله على أعلى الدرجات فيها، ويعضد هذا بإشارته إلى أنه كانت تربطه علاقة قوية بمدرسي اللغة العربية.

إن اتخاذ القصيبي قرار استهلال سيرته بميلاد/ بداية علاقته بالشعر والأدب، بدلاً من البدء بميلاده البيولوجي، وباستحضار المناخ والظروف التي شهدت وأدت إلى انبثاق ملكته الشعرية وميوله الأدبية، يؤكد مايذكره في الفقرة الأولى من المقدمة، وبالتالي فإن ما تتضمنه سيرته الشعرية هو صورة للشاعر من طفولته إلى سن الأربعين، زمن الكتابة.

يتبنى القصيبي المنحى نفسه في (حياة في الإدارة) وذلك بالعودة إلى البداية، ولكن إلى بداية أخرى مختلفة، وهي بداية علاقة الطفل، أي طفل، بالإدارة. وعلى نحو مشابه لما يلتقي به القارئ في (سيرة شعرية)، يؤكد القصيبي اهتمامه بسرد تفاصيل حياته في الإدارة، وعلاقته بها، بالتطرق في الحديث إلى شهادة الميلاد، بصفتها أول وثيقة تدشن علاقة الإنسان بالإدارة، وإلى شهادة الوفاة التي تعلن نهاية تلك العلاقة: «تذهب مقولة شائعة إلى أن الإنسان لا يستطيع أن يبدأ حياته رسمياً، إلا بورقة إدارية، هي شهادة الميلاد، ولا يستطيع أن ينهيها، رسمياً، إلا بورقة من جهة إدارية أخرى، هي شهادة الوفاة» (ص 11). ومن الوفاة يستطرد القصيبي في الكلام إلى أن يصل إلى بداية، حياته بميلاده البيولوجي في الأحساء سنة 1940م (1359هـ)، الميلاد الذي لا توثقه شهادة حسب قوله. ويبدو القصيبي هنا مولعاً في البدايات، إذ يخلق بداية أخرى، وهي لمس الطفل لتأثير الإدارة، والذي يحدث «بمجرد أن يدرك أنه كائن يعتمد وجوده، كلية، على قرارات يتخذها الآخرون» (حياة في الإدارة، ص 11).

إن الصورة التي تستحضرها وتصنعها «الأنا الراوية» لطفولة غازي القصيبي تختلف إلى حد بعيد – إن لم يكن تماماً – عن الصورة التي تتضمنها (سيرة شعرية)، وقد حتم هذا الاختلاف، كونهما تردان في مشروعين سيرذاتيين مختلفين، تحركهما غايات وأهداف مختلفة. فهنا يلتقي القارئ بطفولة – خصوصاً السنوات الخمس الأولى منها – محاطة بغلالة من الحزن والكآبة، نتيجة الوفاتين المتقاربتين لجده لوالدته قبل ولادته بشهور، ووفاة أمه بعد ولادته بتسعة أشهر. وهنا تظهر صورة الطفل الوحيد، الذي يعيش في عزلة شبه تامة، إلا عن الحمام: «ونشأت بلا أقران. كان الفارق بيني وبين شقيقي الذي يكبرني مباشرة نبيل،

رحمه الله، خمس سنوات، وهو فارق كبير بمقاييس الطفولة. كنت ألعب بمفردي أو مع الحمائم الأليفة التي تشاركنا السكن» (ص12).

لا وجود للحمام في طفولة (سيرة شعرية)، ولا لشهادة الميلاد، مثلما أنه لا مكان في طفولة (حياة في الإدارة) لكتب الكيلاني، وروايات السباعي، والشغف بالمسرح، الذي بدأ في التاسعة، واستمر حتى المرحلة الثانوية. لقد انسحب المسرح الفن من أمام مسرح آخر، مسرح الطابور الصباحي الذي يخضع فيه الطلاب للتفتيش يومياً على نظافة الأظافر، وقد ينتهي مطاف التفتيش بمنظر المسطرة الغليظة وهي تهوي على الأظافر القذرة. ويلوح وجه المدير الذي يجسد الغول الإداري في نظر الطفل غازي، ويحل المعلم الشاب قليل الخبرة وعديم الإحساس بالمسؤولية محل «الأستاذ أحمد يتيم» في (سيرة شعرية)، الذي كان ذواقاً ومحباً للقصص، وأحد الأسباب وراء تعلق الطفل بالأدب، ولايزال الطفل يحتفظ بالهدايا التشجيعية التي أهداها إياه في مناسبات مختلفة.

فإذا كانت المدرسة في (سيرة شعرية) قد توفر فيها المناخ والظروف التي ساعدت على بزوغ ملكته وموهبته الشعرية ونموها، فقد وفرت للطفل، أيضاً، الفرصة لأن يختبر قدرته على الإدارة، أو بالأحرى ليتذوق طعم السلطة، وذلك عندما اختاره أحد المدرسين ليكون مراقباً للفصل في حصص اللغة العربية: «وفي المدرسة الابتدائية التقيت لأول مرة، بتجربة السلطة، وبذلك الشعور اللذيذ الذي ينتاب صاحب السلطة. جاءت هذه التجربة مع دور (المراقب)» (ص 17). وتعلم أيضاً أن للسلطة ثمنا، فانتهاء السلطة يعني انتهاء الحماية والحصانة بانتهاء الحصة، ليبدأ تبعاً لذلك الانتقام. يقابل هذه التجربة في الإدارة، تجربة كتابة القصيدة الأولى في (سيرة شعرية)، المرتبطة ارتباطاً قوياً بالشاعر البحريني عبدالرحمن رفيع، والذي كان الدافع الرئيس لكتابتها، بسبب غيرة القصيبي منه. ويلعب عبدالرحمن دوراً مهماً في الجانب الأدبي من حياة القصيبي المبكرة، فعلى الرغم من أن بزوغ شاعرية صديقه كانت قد تعني نهاية تميزه وانفراده بالنجومية الشعرية في المدرسة، إلا أنه أظهر من التشجيع ما حفز صديقه على الاستمرار في كتابة الشعر، يقول القصيبي عن رد فعل عبدالرحمن عندما جاء إليه بقصيدته الأولى: «كانت معلومات عبدالرحمن، العروضية أوسع من معلوماتي، وأعتقد أنه تبين أن القصيدة بريئة من الوزن براءة الذئب من دم ابن يعقوب، ولكنه لم يقل شيئاً واكتفى بأن اقترح علي أن أعدل البيت الأول» (ص 17). ويكاد عبدالرحمن رفيع يختفي من (حياة في الإدارة)، فكأنه لم يكن له وجود في حياة

القصيبي، لولا إشارة لا يظهر فيها راعياً ومحفزاً ومعلماً لصديقه، إنما ضحية للعقاب بسبب كتابته موضوع إنشاء عن النظام، عبر فيه عن أمنيته أن يقترح المدرس مواضيع تثير الخيال: «لم يكن في هذه المقدمة ما يغضب، إلا أن المدرس اعتبرها إهانة شخصية وأثار ضجة كبرى، واضطر المدير إلى حرمان عبدالرحمن من الدراسة يوماً واحداً» (ص20).

وتتوالى في السيرتين وتتكاثر المعلومات والتفاصيل المستدعاة من طيات الذاكرة، لتعزز الاختلاف والتباين بين صورتين للطفولة والمرحلة المبكرة من حياة القصيبي. تؤكد هذه التباينات والاختلافات ما ذكرته في البداية عن اعتماد كتابة السيرة على التذكر الواعي والانتقائي، وكذلك على النسيان المتعمد، فلو كان التذكر غير واع أو النسيان غير متعمد لما حدث هذا التمايز بين السيرتين، وما انحصر حضور عبدالرحمن رفيع في (حياة في الإدارة)، في إشارة ظهر فيها مطرودا من المدرسة يوماً واحداً، واختفت صورة الملهم والمعلم الصغير لصديقه.

وتظهر الاختلافات بين السيرتين أكثر وضوحاً بفعل اللغة والأسلوب اللذين كتبتا بهما، وكذلك بسبب بنية الخطاب السردي و«الأنا الراوية» في كل منهما. لايحتاج المرء إلى بذل جهد كبير في الانتباه والتركيز ليدرك الثقة التي تتكلم بها الأنا الراوية في (حياة في الإدارة)، مقارنة بنظيرتها في «سيرة شعرية». هكذا تبدأ الأنا الراوية في (حياة في الإدارة): «لا شك أن علاقة الإنسان المعاصر بالإدارة تبدأ مع الطفولة». لاشك يخامر «الأنا الراوية» فيما تقوله، وتعضد هذه الثقة الراسخة، بدليل يدعم ماتقوله من ناحية، ويكشف طرفاً من معرفتها الواسعة من ناحية أخرى: «تذهب مقولة شائعة إلى أن الإنسان...» (ص 11). مقابل هذه الثقة الواضحة يظهر تشكيك «الأنا الراوية» في (سيرة شعرية) بذاكرتها في استهلالية السيرة، وذلك في تصريحها بصعوبة تحديد اليوم الذي بدأت فيه علاقتها بالشعر. وتتكرر كلمتا «أذكر وأتذكر» على خلاف ما نراه في (حياة في الإدارة) حيث تبدو الأنا الراوية في غير حاجة لتأكيد تذكرها أو الإشارة إلى صعوبة التذكر، بل تدع الكلام ينهمر من فمها/ قلمها انهماراً لا تُجَزِّئه ولا تقسمه عناوين الفصول، والأقوال المأثورة والأبيات الشعرية التي تستهل بها بعض الفصول كما في (سيرة شعرية).

تمتلك «الأنا الراوية» في (حياة في الإدارة) نفَساً طويلاً، بالإضافة إلى جانب الثقة، وتمتلك أيضاً النزوع إلى الاستطراد والثرثرة، بطريقة تذكر بما يعرف بالراوي المنقح الذي لا يكتفي بالسرد، إنما يتعدى

ذلك إلى الشرح والتعليق على المروي، مما يؤدي إلى توقف تدفق السرد وانثياله كما في الاقتباس التالي: «إلى ذلك العهد البعيد يعود إحساسي العميق بأن البيروقراطية إذا لم تلجم خنقت المواطن العادي المسكين. وإلى ذلك العهد البعيد يعود إحساسي العميق أن الأنظمة المعقدة هي المسؤولة عن كثير من الفساد» (22). إن «الأنا الراوية» لا تروي هنا، إنما تقوم بالشرح والتوضيح، ويرد هذا الكلام بعد أن يشير القصيبي إلى شعوره بالفرح، عندما أعلنت منظمة الصحة العالمية اختفاء مرض الجدري. يبدو أن القصيبي الروائي مؤلف (شقة الحرية) و(العصفورية) وغيرها من الروايات متوار خلف استطرادات وشروحات وتعليقات الأنا الراوية، وكذلك في توظيفها المتكرر لتقنيات الاسترجاعات والاستباقات، والوعد، بين الفينة والأخرى، بالعودة إلى موضوع تغادره مضطرة لاستئناف السرد. ويدعم هذا الملمح اختلافها عن الأنا الراوية في (سيرة شعرية).

قصدت بالتحليل السابق لأجزاء من السيرتين غير الكاملتين للقصيبي تدعيم رأيي في أن تأليفهما أسهل بكثير من عملية تأليف سيرته الذاتية الكاملة، إذ إن تركيز الاهتمام على جانب واحد من شخصيته يجعل الكتابة، وما تستلزم من تأويل وتذكر وحذف، أقل صعوبة من كتابة السيرة الكاملة، والتي ستجعل الأنا الراوية (القصيبي خلال زمن التأليف) تواجه كمّاً هائلاً ومتنوعاً من الذكريات والتجارب لأكثر من غازٍ، أو ما أسميتهم الغزاة القصيبيين، نظراً لتعدد اشتغالاته وأدواره. تتطلب كتابة السيرة الكاملة، أيضا، خلق «أنا مروية» واحدة تختزل في داخلها كل أولئك الغزاة القصيبيين بانسجام وتوازن، دون الانحياز لغاز واحد على حساب الآخرين، مما يهدد بتحول السيرة الكاملة إلى نقيضها، بتغليب غازي الأديب أو الدبلوماسي، على سبيل المثال، على بقية الغزاة القصيبيين الآخرين. ستكون محاولة القصيبي تحقيق التوازن في تمثيل شخصيته بجوانبها المتعددة مثل تجربة المشي على حبل مشدود في الهواء، السقوط محتمل عند أدنى حركة تخل بالتوازن.

الحقيقة، إنه إلى جانب مطلب «التوازن»، هنالك مطالب أخرى لا تقل عنه أهمية فحسب، بل يترتب تحقيقه على تلبيتها، وفي طليعتها حاجة القصيبي إلى البحث عن ميلاد آخر، غير الميلادين اللذين مثلا النقطتين اللتين بدأ منهما السرد في السيرتين الشعرية والإدارية. إن اختيار ميلاد آخر للسيرة الكاملة سيكون له دوره وتأثيره الهامين على اختيار طريقة الحكي، و«حبك» الخطاب السردي في السيرة، كما يرى القارئ في السيرتين السابقتين. فاهتمام القصيبي بتقصي تجربته الشعرية وعلاقته

بالشعر منذ قراءاته المبكرة وبزوغ موهبته ونموها لاحقاً قاده إلى محورة حكايته حول هذه التجربة، ليمثل كل فصل من الفصول – باستثناء الحوارات، أو المقاطع من حوارات، التي أقحمها في السيرة – التي خصصها للكتابة عن دواوينه، حلقة من بين عدة حلقات تشكل بمجملها الخطاب السردي الحلقاتي (الابيسودي) للسيرة، بينما اتخذ السرد في (حياة في الإدارة) مساراً خطياً وفقاً للتعاقب الزمني للمناصب التي تقلدها.

بيد أن أصعب المطالب هو مطلب قول الحقيقة، هل سيرى القصيبي نفسه روائياً تحت القسم، كما طالب جيمس بزويل كاتب السيرة الغيرية أن يكون؟، هل سيقول الحقيقة كاملة، ويذكر ما أسقطه عامداً من الذاكرة سابقاً، وقد ساعده على ذلك تقسيم وتوزيع سيرته على سير منفصلة، كل واحدة تعنى بجانب من جوانب تجربته/ شخصيته؟، وبدون تخطيط مسبق، تعيدني فكرة قول «الحقيقة» إلى بروتيوس، شيخ البحر في أوديسة هومر، الذي يقول الحقيقة بكل تفاصيلها، للملك مينيلاوس، فيكشف له سبب حبس الآلهة لمينيلاوس في جزيرة (فاروس)، وما جرى لرجاله في رحلة العودة من طروادة، وما جرى لأوديسيوس. وكان مينيلاوس قد أمسك ببروتيوس بعد أن نصب له كميناً حسب تعليمات ابنه الأخير «ايدوثي» (الأوديسة، الكتاب الرابع 75-79). هل سيقول القصيبي الحقيقة، مثلما فعل بروتيوس ذو التحولات، فيعزز علاقة الشبه بينهما؟

لا أحد يستطيع الإجابة عن هذه الأسئلة إلا بعد قراءة سيرته الكاملة، وفق تصور هذه الورقة، التي ناقشت المطالب والصعوبات التي تتوقع أن تكتنف كتابة القصيبي لسيرته الكاملة، بتمثيلها وتشكيلها سردياً لهويته، ولتجربته البروتيانية، بكل جوانبها وأبعادها.

المراجـع

المراجع العربية:

القصيبي، غازي عبدالرحمن. سيرة شعرية. جدة: مطبوعات تهامة، 1424هـ.

– حياة في الإدارة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

English References:

Eakin, Paul John. Fiction in Autobiography. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Homer, The odyssey, Trans. E.V. Rieu. New York: Greenwich House 1982.

Kiremidjian, Lass et al. The Fact On File: Dictionary of Classical, Biblical and Literary Allusions. New York: Facts On File Publications, 1987.

Smith, Sidonie and Julia Watson. Reading Autobiography. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001.

* * *

تقديم كتابي في «حوارية الرواية» و«إنشائية القصة القصيرة» للدكتور محمد القاضي

محمد آيت ميهوب

تراءى لنا ونحن نزمع تقديم كتابي الأستاذ محمّد القاضي «في حواريّة الرواية»[1] و«إنشائيّة القصّة القصيرة»[2]، أنّه من العسير بمكان الجمع في مقال تقديميّ واحد بين كتابين نقديّين يعنى كلّ واحد منهما بجنس أدبيّ محدّد : الرواية من جهة، والقصّة القصيرة من جهة ثانية. فخطر لنا في بدء أمرنا أن نفرد كلّ كتاب بتقديم مخصوص ولكنّنا ما كدنا نطمئنّ إلى هذا الرّأي حتّى عدلنا عنه وأقررنا تقديم الكتابين معا في مقال واحد بعد أن تبيّن لنا الخيط اللطيف الرّابط بينهما.

يتّضح هذا الخيط أوّل ما يتّضح في اعتناء كلا الكتابين بالمدوّنة السرديّة التونسيّة. فالكتابان يندرجان في الجهود النقديّة التي يمّم أصحابها وجوههم شطر السّرد التونسيّ بعد أن ظلّ النقّاد التونسيّون زمنا طويلا يولّون عنه الأدبار وظلّ كتاب السرد التونسيّون يشكون غربتهم في وطنهم.

ومن الحقّ أن نذكر في هذا المجال أنّ الأستاذ توفيق بكّار كان رائد هذه الجهود في السبعينيات من القرن العشرين، وأبرز المناضلين الأوائل في التعريف بالأدب السرديّ في تونس.

ولعلّ صدور الكتابين في وقت متقارب، إذ لا يفصل بينهما إلاّ شهر واحد تقريباً، فيه إشارة خفيّة من الكاتب يدعونا من ورائها إلى أن ننظر إلى الكتابين معاً، ونتلقّاهما معاً، ونسعى إلى البحث عن الجامع المشترك بينهما.

على أنّ أوضح مظاهر الترابط والتواصل بين الكتابين لتتجاوز في الحقيقة مصدر الدّرس (الأدب السرديّ التونسي) وزمن الصدور لتنفذ إلى أعماق النصّ فتتجلّى في المفاهيم النقديّة، ومنهج التناول، ولغة المؤلّف، ورؤيته للأدب والنقد، ومواقفه من قضايا الجنس الأدبي وعلاقة النصّ بالمنهج النظريّ وصلة النصّ السرديّ بالتاريخ وحدود التماس في النصّ بين المتخيّل والمرجع...

وقد ارتأينا في هذا العرض الموجز تقديم الكتابين من خلال مستويين اثنين هما: المحتوى والمنهج. بيد أنّ هذين المحورين يصبّ أحدهما في الآخر فلا يمكن الفصل بينهما فصلاً تاماً وما تقسيمنا إلاّ تقسيم منهجيّ أردنا به أن نلمّ بأهمّ القضايا النظريّة والنقديّة والأدبيّة التي يطرحها الكتابان، وأن نجعل عملنا الوصفيّ هذا مرقاة نصل منها إلى تبيّن معالم رؤية محمّد القاضي النقديّة العامّة والتي قد يتكامل فيها «في حواريّة الرواية» و«إنشائيّة القصّة القصيرة» مع مؤلّفاته السابقة، لاسيّما «الخبر في الأدب العربيّ»(3) و«تحليل النصّ السرديّ»(4).

1 - المحتـــــوى:

لعلّ العنوان الفرعيّ الذي أثبت على غلاف كلا الكتابين، وافتتح بعبارة "دراسة" لا يطابق تمام المطابقة بنية الكتابين والأقسام التي قاما عليها. فقد يوهم العنوان الفرعيّ «دراسة في الرواية التونسيّة» الذي صاحب كتاب «في حواريّة الرواية» و«دراسة في السرديّة التونسيّة» الذي صاحب كتاب «إنشائيّة القصّة القصيرة» بأنّ الكتابين دراستان مفردتان موحدتا الموضوع، متّسقتا الأجزاء، بينما كلاهما في الحقيقة مضمومة من مقالات ودراسات تنحو كلّ واحدة منها إلى أن تستقلّ بنفسها من حيث البنية، فلكلّ منها تمهيد وخاتمة، ومن حيث الموضوع فلكلّ منها موضوع خاصّ بها لا يتكرّر في دراسة أخرى، ومن حيث زمن الكتابة فحرص المؤلّف على إثبات تاريخ كتابة كلّ مقال يكشف أنّ هذه المقالات قد كتبت في فترات زمنيّة متفاوتة. فكلّ كتاب إذن هو دراسات كثيرة لا دراسة واحدة، وقد بلغت هذه الدراسات أربع عشرة دراسة في «في

حواريّة الرواية» وسبع عشرة في «إنشائيّة القصّة القصيرة». وهذه الدراسات لم تكتب دفعة واحدة، بل امتدّ إنشاؤها عددا من السنين بلغ ما يقارب خمسة عشر عاما بالنسبة إلى مقالات «في حواريّة الرواية»، إذ يعود أقدم مقالاته إلى سنة 1990 ونعني به مقال «الشرق والغرب في رواية" سندباد الفضاء للطيب التريكي»[5] وأحدثها يعود إلى سنة 2004، ونعني به مقال «من القصّة القصيرة إلى الرواية: القضايا والدلالات»[6]. أمّا كتاب «إنشائيّة القصّة القصيرة» فيعود مقاله الأوّل «محمّد البشروش قصّاصا»[7] إلى سنة 1986 فيما أرّخ لآخر مقالاته «الشعريّة في هدير العشق في الأسحار لسمير العيّادي»[8] بسنة 2003. والمتابعون لنشاط الدكتور محمّد القاضي يعلمون جيّدا أنّ أغلب هذه المقالات قد ظهر أوّل مرّة للجمهور في شكل محاضرات ألقاها المؤلّف في ندوات أدبيّة وملتقيات علميّة ومسامرات ثقافيّة انتشرت أماكن انعقادها على كامل البلاد التونسيّة شمالها وجنوبها.

فكلا الكتابين إذن متشعّب المسالك متنوّع المصادر، متعدّد مظان البحث والنظر، انبنى التحليل فيه على نصوص أولى هي الأخرى كثيرة، متنوّعة المشارب، مختلفة طرائق الكتابة، متفاوتة في القيمة. وإذا جاز لنا ونحن نتحدّث عن كتاب يعتني بالسّرد، أن نستعير بعض أدوات كاتب الرواية، نصف بها عمل ناقد الرواية، أمكن لنا أن نرى في تجاور روائيين وقصّاصين ينتمون إلى مراحل زمنيّة مختلفة في كتاب واحد، وفي التقاء كتب كثيرة ذات صلات متنوّعة بالقرّاء والسلطة والمجتمع والقيم في كتاب واحد، ما يشبه عالماً روائياً حياً يغدو فيه أولئك الكتّاب شخصيّات قصصيّة يسيّر مصائرها ويروي مغامراتها روائيّ متلفّع بقناع الناقد.

إنّ الكتابين في أحد أبعادهما ضرب من القصّ، قصّ مسيرة الكتابة القصصيّة والروائيّة في تونس من بدايات القرن العشرين إلى اليوم[9]، وقصّ مغامرة الكتابة السرديّة في تونس بين تأصيل الجنس الأدبيّ في تربة هو عنها غريب، ومواكبة الحداثة[10]، وقصّ سعي الكاتب التونسيّ إلى توظيف الأدب السرديّ للتمرّد على نظام القيم السائد ودعوة القرّاء إلى الحلم بمجتمع آخر يمكن أن يكون بديلا لما هو كائن[11]، وقصّ مغامرة باحث وأكاديميّ وناقد تونسيّ دأب منذ ما يزيد على سبعة عشر عاماً على الوصل بين الجامعة والسّاحة الثقافيّة، والمصاهرة بين هموم منظّر الأدب وهموم مبدع الأدب. أفلم يقل في مقدّمة كتابه «في حواريّة الرواية»: «ورجائي أن تشفّ هذه الفصول عن جماليّة هذه النصوص التي أحببت، ومجالاتها الدلاليّة، كما تشفّ عن مهامه حيرتي ومواطن مكابدتي وعلامات متعتي ولحظات ألقي. ذلك أنّني أعتقد أنّ

النقد وجه من وجوه الإبداع وأنّ الناقد الذي لا ينطوي على مبدع ميكانيكيّ النصوص، كما أنّ المبدع الذي لا ينطوي على ناقد زيتونة بريّة لا تثمر وخواء وقبض ريح..»[12].

وإن كان الكتابان كما وصفنا تعدّدا وتنوّعا وتشعّبا وحراكا، فلماذا غيّب المؤلّف عند عتبة العنوان الجمع في المفرد، وبدل أن يعرّف كلا الكتابين بأنّه «دراسات» قال عن أحدهما: إنّه «دراسة في الرواية التونسيّة»، وعن ثانيهما: «دراسة في السرديّة التونسيّة»؟

وإذا جواب ذلك نظفر به لدى دراسة منهج التحليل والتأليف في الكتابين، فقد ينجلي لنا أنّ الكثرة والتعدّد والتنوّع إن هي إلاّ صورة أخرى للوحدة والتآلف ووجه آخر للحواريّة.

2 - المنهــــج:

لم يكن إصرار المؤلّف على وضع عبارة «دراسة» بدل «دراسات» عن إهمال أو صدفة أو خطأ لغويّ، وإنّما خلف التسمية يكمن فعل قصديّ ورغبة مبيّتة من المؤلّف للفت انتباه القارئ إلى ضرورة تتبّع الخيط الرابط بين هذه الدراسات وإدراك ما يلمّ نسيجها من وحدة وتكامل واكتشاف المصبّ الذي يسري إليه مجراها جميعا. إنّ عبارة «دراسة» هنا أشبه ما يكون بالرسالة المشفّرة يضعها المؤلّف أمام القارئ وهو يهمّ بولوج الكتاب ليتجاوز ظاهر التشتّت والتعدّد الذي يسم الكتاب إلى باطن التوحّد والانتظام، فيسعى إلى البحث عن منهج الناقد في البحث والتحليل والكتابة. وبذلك يساهم القارئ في إنتاج دلالة الكتاب وإنطاق المسكوت عنه ويجيب بنفسه عن سؤال: ما الذي يوحّد بين هذه المقالات؟

بيد أنّ الحديث عن منهج ما يجمع بين دراسات هي أشتات في الزمان، متخالفة في المواضيع والأسئلة النقديّة، يظلّ أمراً على غاية من الصعوبة حقاً. فما هو المنهج الذي يمكن أن يجمع فعلاً بين دراسات كتبت على امتداد سبعة عشر عاما ولعلّ المؤلّف نفسه لم يفكّر أوّل أمره في أن يجمعها في كتاب؟ وإذا كان هذا المنهج موجوداً منذ البداية فلماذا لم يسرع الكاتب بإنجاز عمليه منذ أن شرع في كتابة أولى هذه المقالات ؟ والحال أنّ المتمعّن في الإشكاليّات المطروحة، يجد أنّ بعض القضايا حديث جداً فيصعب أن يكون قد شغل بال المؤلّف قبل سبعة عشر عاماً. فكيف لنا إذن أن نتحدّث عن رابط بين القضايا الحديثة والقضايا القديمة في كتاب واحد؟ وإذا علمنا بأنّ المؤلّف لم يدخل تغييراً يذكر على مقالاته القديمة فكيف يمكن عقلياً وإجرائياً أن ندّعي الاحتكام إلى منهج لكتاب لم ينتو له أن يكتب ؟

تظلّ هذه الأسئلة جديرة بالبحث والمتابعة الدقيقة وهي تصل أحيانا إلى حدّ

من الإلغاز قد يستوجب منّا الاستنجاد، إن أمكن، بالمؤلّف نفسه ننقل إليه حيرتنا: هل فكّرت قبل سبعة عشر عاماً فعلاً في أن تجمع مقالاتك في كتاب فسرت وفق منهج في الكتابة يوحّد بينها؟

ولكن، وبالرغم من هذه الحيرة وهذا الاستغراب، فإنّ من ينعم النظر في الكتابين سيدرك لا محالة الخيط الرابط بين المقالات ويضع يديه على المنهج العامّ ويقرّ في النهاية بأنّ الدراسات في كلا الكتابين دراسة واحدة.

ولعلّنا نستطيع الإمساك بتلابيب هذا المنهج من خلال تتبّع ثنائيّات ثلاث بدا لنا أن الكتابين قائمان عليها. وهذه الثنائيّات هي: ثنائيّة التوزيع العموديّ والأفقيّ، وثنائيّة الوصفيّ والنظريّ، وثنائيّة الجزئيّ والعام. تصلح أولى هذه الثنائيّات لفهم المنهج العامّ الذي انتظمت وفقه فصول كتابي «في حواريّة الرواية» و«إنشائيّة القصّة القصيرة»، أمّا الاثنتان الباقيتان فتصلحان لفهم المنهج الذي قامت عليه كلّ دراسة من الدراسات التي ضمّها الكتابان.

أ - التوزيع العمودي والأفقي:

يلفت انتباه القارئ أنّ محمّد القاضي لم يرتّب فصول الكتابين باعتماد التسلسل الزمنيّ وفق التواريخ التي كتبت فيها المقالات وإنّما رتبّت هذه الفصول ترتيباً زمنياً يوافق تتابع النصوص السرديّة التي اشتغل عليها الناقد في الزمن وأسبقيّة أحدها على الآخر في التاريخ. فكانت المقالات مرتبّة ترتيباً زمنياً تصاعدياً يوافق ترتيب النصوص الإبداعيّة في تاريخ الكتابة السرديّة التونسيّة. فانطلقت عمليّة القراءة في «حواريّة الرواية» من أواخر الثلاثينيات مع أوائل مؤلّفات محمود المسعدي[13] وانتهت إلى رواية «وقائع المدينة الغريبة»[14] لعبدالجبّار العشّ الصّادرة سنة 2000. أمّا في «إنشائيّة القصّة القصيرة» فتبدأ رحلتنا مع القصّة التونسيّة من بداية الثلاثينيات مع أعمال محمّد البشروش[15] وصولاً إلى السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين مع أقاصيص فوزي الديناري ومنيرة الرزقي ومحمّد السبوعي[16].

إنّ هذا الترتيب الزمنيّ يكشف أنّ الناقد حين حزم أمره وأزمع أن يجمع مقالاته في كتابين، قد كان حريصاً على أن يرسم الكتابان لقارئهما صورة بيّنة واضحة عن أهمّ المراحل التي قطعتها الكتابة السرديّة التونسيّة وأن يوقفه على أهمّ المنعرجات التي مرّت بها. فكانت القراءة من هذه الزاوية رحلة يصعد فيها القارئ أبرز درجات سلّم الأقصوصة والرواية التونسيّتين، ويتعرّف فيها إلى مختلف أجيالهما.

على أنّ وضوح هذا الترتيب العموديّ لا يعني بالمرّة أنّ همّ الناقد تأريخيّ في المقام

الأوّل. فعلاوة على أنّ التّاريخ للقصّة التونسيّة لا يمكن أن يتمّ انطلاقاً من عيّنات نصيّة محدودة، فإنّنا لا نلمس في الكتابين، باستثناء مقدّمة «إنشائيّة القصّة القصيرة»، بحثا تاريخياً وتطارحاً لقضايا من قبيل ظروف نشأة القصّة التونسيّة مثلا، أو العلاقة بين جيل قصصيّ وآخر، أو مراحل الكتابة القصصيّة. كلّ ذلك لا يعنى به المؤلّف من قريب أو من بعيد وإنّما مدار اهتمامه الأوّل دراسة أشكال الكتابة السرديّة في تونس وما يتعلّق بها من قضايا فنيّة وفكريّة.

فالتوزيع العموديّ ليس في الحقيقة إلاّ إطارا عامّا يضبط مدوّنة البحوث ويساعد القارئ على تبيّن ما بين نصوص الرواية والأقصوصة التونسيّتين من وجوه تقارب وتباعد. إنّ الملمح التاريخيّ في الكتابين هو أشبه بالمحرار يقدّمه الكاتب للقارئ حتّى يقيس به درجة الحياة في الظاهرة السرديّة التونسيّة ويقف على لحظات ألقها وخفوتها، حرارتها وبرودها. وما أن يدرك القارئ حدود هذا الإطار التاريخيّ حتّى يتفطّن إلى أنّ التوزيع العموديّ الذي بوّبت وفقه الفصول، يخترقه توزيع أفقيّ تتداخل فيه الكتابة السرديّة بين مرحلة وأخرى، وتتكرّر فيه بعض الأسئلة النقديّة التي يطرحها الناقد من نصّ إلى آخر وتنتقل النتائج التي يتوصّل إليها التحليل من كاتب إلى آخر. إنّ هذا التوزيع الأفقيّ هو الذي أعطى الكتابين هويّتيهما وخلق اللحمة بين نصوصهما. ففي كلّ مقال من مقالات كتاب «في حواريّة الرواية»، نجد الناقد يتطرّق بشكل أو آخر إلى قضيّة الحواريّة، سواء لدى حديثه عن تداخل الأجناس في النصّ الواحد عند المسعدي[17]، أو لدى تحليله علاقة الرواية بالتاريخ وبحثه عن وجوه التداخل بين المتخيّل والمرجعيّ في النصّ الروائي[18]، أو لدى نظره في التعالق بين الرواية والسيرة الذاتيّة[19]، أو حين يبحث في ظاهرة رواية الخيال العلميّ ويطرح قضيّة المحليّة والعالميّة في الرواية العربيّة[20]. وبذلك جاء التحليل في المقالات مصداقاً لما أعلنه الكاتب في المقدّمة من أهميّة للحواريّة في صلب النصّ الروائيّ، وفي عمليّة القراءة، إذ يقول: «إنّ الحواريّة من حيث هي خصيصة من أهمّ خصائص الخطاب الروائيّ، مدخل أساسيّ يمكّننا من أن نتبيّن النسيج الذي صنع منه الأثر وأبرز العناصر الدّاخلة في تكوّنه. كما يتيح لنا أن نكشف عن النظام الذي يتحكّم في تراكب تلك العناصر وتفاعلها في كيان فني محدّد. ومن شأن هذه الحواريّة أن تنقض مقولة انغلاق الأثر الأدبي، وتقيم بدلاً عنها فكرة الأثر المفتوح على النصوص وضروب الخطاب وعلى النظم الاجتماعيّة والاقتصاديّة وعلى الأنساق الإيديولوجيّة»[21].

وفي «إنشائيّة القصّة القصيرة»

كذلك، يتبيّن للقارئ أنّ كلّ المقالات منشدّة إلى البحث عن نظريّة إنشائيّة تميّز القصّة القصيرة من بقيّة الأجناس. فكانت كلّ مقالة تضطلع بالإجابة عن هذه المسألة من زاوية خاصّة، سواء كان ذلك حين نظر الناقد في خصائص كتابة الأقصوصة في مرحلة البدايات مع محمّد البشروش[22] أو عندما نظر في قدرة القصّة القصيرة على استيعاب بقيّة الأجناس ومجاورتها[23]. ونجد هذا البحث عن إنشائيّة القصّة القصيرة في الدراستين اللتين خصّ بهما محمّد القاضي الأقصوصة النسائيّة[24] والقصّة الومضة[25]. كما نلمس هذه القضيّة في دراسة الناقد أشكال حضور الشعر والعجيب في القصّة القصيرة[26] لا بوصفهما أنماط كتابة تستعيرهما القصّة القصيرة فحسب، بل بوصفهما مقوّمين أساسيّين من مقوّماتها.

على هذا النحو ترابطت كلّ مقالات «إنشائيّة القصّة القصيرة» بخيط رفيع انتظمها، وتكاملت في النظر إلى مسألة قوانين الكتابة في هذا الجنس الأدبي، وأضاءت كلّ واحدة منها زاوية من زوايا النظر إلى هذه القضيّة. وبذلك جاءت هذه المقالات مثلها مثل مقالات «في حواريّة الرواية» مصداقاً للهدف الذي حدّده المؤلّف لكتابه في المقدّمة، إذ يقول: «وإذا كان الإسهام التونسي في مجال الإبداع الأقصوصيّ هدفا أساسياً طمحنا إلى كشف النقاب عن جزء منه، فإنّ المشغل الرئيسي الآخر الذي استبدّ بهذه الدراسات إنّما هو جنس الأقصوصة نفسه: مواضعاته الأجناسيّة وخصائصه الجماليّة. والحقّ أنّ هذه البحوث – على ما بينها من فروق في مستوى المقاربة والجهاز النظريّ والتوظيف – ساعدتنا على تبيّن جملة من السمات اللأنطة بالقصّة القصيرة من حيث هي جنس حواريّ قادر على احتواء نصوص متنوّعة»[27].

لقد ساهم التكامل إذن بين توزيع المقالات العمودي وتوزيعها الأفقي مساهمة فعّالة في خلق وحدة بين الدارسات المفرّقة ووصلها بالمسألة النقديّة العامّة التي تشدّ كلا الكتابين، مسألة الحواريّة في «في حواريّة الرواية» ومسألة الإنشائيّة في «إنشائيّة القصّة القصيرة».

ب – الوصفي والنظري:

كلّ المقالات الواردة في الكتابين دراسات تطبيقيّة منطلقها نصوص إبداعيّة. فالكتابان ينتميان إلى ما يسمّى بالنقد الوصفيّ التطبيقيّ، تمييزاً له عن النقد النظري. وغاية المؤلّف الأولى من كلّ مقال هي وصف خصائص الكتابة السرديّة، فيما اختار من نصوص، والإحاطة بمظاهر التميّز والتفرّد في تلك النصوص. لذلك غلب على

المقالات العمل التحليليّ النصّاني الصّارم في ارتباطه بالنصّ، المتوسّل أدوات المناهج الغربيّة الحديثة في تحليل النصوص السرديّة لاسيّما المنهج الإنشائيّ مع «تودوروف» و«جينات»، والمنهج النصاني مع «بارت» وقد لمسنا في المقالات الأخيرة انفتاحا على المنهج التداولي.

إنّ غلبة الوصف على هذه المقالات يدعم استقلال كلّ واحد منها عن الآخر ويوحي بأنّها تطبيقات إجرائيّة لمناهج غربيّة على نصوص سرديّة تونسيّة ويوعز إلى القارئ أنّ صاحبها لا تشغله القضايا النظريّة الكبرى المتصّلة بالكتابة السرديّة. غير أنّ من ينعم النظر في البنية الدّاخليّة التي قام عليها كلّ مقال، يلحظ بيسر أنّ العمل الوصفي انطلق في كلّ مرّة من همّ فكريّ وحلّقت به في كل مرّة رغبة في التّأسيس النظريّ. فكلّ مقال تقريباً قام على بناء ثلاثيّ يتكوّن من تمهيد يطرح فيه الباحث إحدى القضايا النقديّة الكبرى، طرحاً مفعماً بروح التساؤل والسعي إلى مقارعة السائد من الآراء والبدهيّات والعزم على فتح أبواب جديدة للنظر في تلك القضيّة. ومثال ذلك مقدّمة مقال «الرواية واستلهام التاريخ»: «إذا كانت الرواية قائمة على حدّ أدنى من الوضوح المفهوميّ المتراوح بين اعتبارها نصّا سرديّا تخييليّا ينهض على بنية هرميّة واعتبارها جنساً خلاسياً آكلاً للأجناس كلّها مستعصيا على التحديد والانضباط في منظومة مفهوميّة واضحة، فإنّ التاريخ ظلّ عرضة لضروب من الفهم والتأويل مختلفة، بل ومتضاربة في أحيان كثيرة. فهل التاريخ هو حقيقة ما وقع في الزمن الماضي، أم إنّه الحوادث المتضمّنة في رموز تدلّ عليها وهو ما يصطلح عليه بالوثائق؟ هل التاريخ مادّة أوليّة؟ أم إنّه صناعة تنمّ عن المؤرخ والمتلقّي أكثر ممّا تنمّ عن وقائع الأزمنة الخوالي وأشخاصها ؟»(28).

بعد التمهيد يأتي القسم الثاني، وهو الأكبر في المقال، وفيه يصرف الباحث عنايته إلى تحليل النصّ السرديّ المنتخب. وطوال التحليل لاينفكّ عن ربط الخيوط المتفرّقة بعضها إلى بعض منتقلاً رويداً رويداً من الوصف والتحليل إلى الاستنتاج وجمع النتائج.

على هذا النحو ينتقل القارئ بيسر إلى القسم الأخير من المقال، وفيه يلّم الباحث أشتات عمله الوصفي في نتائج عامّة تعود بالقارئ إلى المهاد النظريّ الأوّل، ولكن في اتّجاه جديد، هو اتّجاه صياغة ملامح طرح نظريّ ذاتيّ يرجع فيه محمّد القاضي إلى القضيّة النظريّة التي انطلق منها، ليقدّم فيها رأيا شخصيّا هو ثمرة الترابط الجدليّ بين وصف النصّ ودراسته دراسة تطبيقيّة وبين الجهاز المفهوميّ والهمّ الفكريّ اللذين ولج بهما عالم النصّ. ولنضرب مثالاً على ذلك

خاتمة مقال: «الشعريّة في «هدير العشق في الأسحار» لسمير العيادي»؛ إذ يبدأ باستخراج مظاهر الطرافة في هذا الكتاب، فيقول: «إنّ سمير العيادي يبدو لنا في هذا الكتاب صانع أساطير. ولعلّ اختياره لفظة «الرؤى» لهذه النصوص تعبير عن طموح إلى تحويل الرؤية رؤيا. ومن هنا يومض الشّعر في هذا الكتاب، إذ هو لا يصوّر الواقع الماضي المنظور، وإنّما يصوّر عالماً غير منظور لا يوجد إلاّ ملتبساً عباءة الكلمات، وكأنّما جعل السّقاء في «قصر المحضيّة المهجور» لسان حاله، إذ قال: «نراوغ الكلام ما بين الممكن والمحال، ونقول ما ذاك القصر إلاّ من محض الخيال»[29]. ومن هذا الاستنتاج يخرج الناقد إلى أهميّة اللغة في النصّ القصصي ودورها في عمليّة التلقي، بل وفي رسم ملامح علاقة الأدب بالواقع عامّة: «إنّ هذا التوظيف المخصوص للّغة في بنائها هذا الكون الأسطوريّ الخارج من شقوق التفاصيل اليوميّة يجعل القراءة عملاً لا يقتصر على التلقيّ العابر، بل لابد فيه من الغوص في الأعماق والتوهان في الآفاق، وهذا في ذاته عندنا ردّ على مجتمع الاستهلاك وتنزيل للأدب في مدارات البحث والتأسيس وبناء الذّات»[30].

إنّ للنصّ في منهج التحليل الأسبقيّة، يؤثره محمّد القاضي بأغلب جهده وهو البداية والمنتهى، ولكنّ هذا لا يعني أن يدخل الناقد إلى النصّ خلوا من أفكار مسبقة وهموم نظريّة وحدس وإجابات يريد أن يظفر بها في النصّ. ولو كان الأمر على هذه الحال لانطلق التحليل أعمى، لا يتبيّن الطريق التي يسير عليها، ولانتهى أبكم لا يخبرنا عن شأن النصّ مع صاحبه وشأنه مع الحياة وشأنه مع النصوص الأخرى شيئاً.

إنّ المنهج المتّبع في هذين الكتابين منهج يجمع جدلياً بين العمل الوصفيّ والعمل النظريّ. فالنظريّة تعطينا مفاتيح لاستنطاق النصوص، وتبيّن ما نريده منها، ولكنّ النصوص تبقى مختبر النظريّة الحقيقيّ ومنبع كلّ تكريس لما ساد من نظريات، أو على العكس منبع كلّ هدم وتأسيس نظريّ جديد. ولنأخذ مثالاً على ذلك ما توصّل إليه الناقد في ختام المقال الذي خصّ به القصّة الومضة «القصة الومضة ومقوّماتها الجماليّة». فقد أفضى به تحليل نصوص تنتمي إلى هذا الجنس الأدبيّ إلى رفض ما ساد عن القصّة الومضة من آراء نقديّة أكّدت النصوص أنّها على جانب كبير من التسرّع. فقد درج النقّاد على اعتبار القصّة الومضة تجربة في الكتابة تنشد السهولة والبساطة، وتنسجم والمجتمع الاستهلاكي الباحث عن الاستهلاك السريع السّهل، تلبيّ رغبة الإنسان المعاصر في الاسترخاء وعدم إجهاد الذهن. على العكس من ذلك تماماً توصّل القاضي إلى أنّ

«القصّة الومضة» تؤسّس لمقروئيّة مخصوصة وتتّجه إلى متقبّل مخصوص. فهي لا تقدّم منتوجاً جاهزاً يستهلك في لحظة استرخاء، ولكنّها تستنفر في القارئ طاقات جديدة، وتجعل منه طرفا منتجاً للدلالة. إنّ هذه الجماليّة التي تنطوي عليها القصّة الومضة تجعل منها تجربة تسعى إلى الأقاصي وتطلب كسر الأطواق وخرق التخوم، ولعلّ هذا ما يجيز لنا أن نعدّها بديلاً حداثياً للأقصوصة، وكأنّها على هذا النّحو - بحث لا يني عن جنس صرف يهدف إلى التأقلم في الظّاهر مع حضارة الهمبورغر حيث الوقت من ذهب، إلاّ أنّه يؤكّد في الحقيقة خصوصيّة الخطاب الأدبيّ وأهميّته في تحويل العالم»[31].

ج - الجزئي والعام أو النص والجنس الأدبي:

تقيم هذه المقالات حواراً آخر طريفاً بين النصّ السرديّ والجنس الأدبيّ، وهو حوار بدأه الناقد قبل هذين الكتابين في عمليه السابقين «الخبر في الأدب العربي» و«تحليل النصّ السردي». فالظّاهر، كما قلنا، أنّ غاية محمّد القاضي تحليل النصّ في جزئيّته وخصوصيّته وتفرّده. ولكنّ الناظر المتمعّن في تمهيد كلّ مقال وخاتمته يستنتج أنّ النصّ إن هو إلاّ غاية آنيّة مباشرة ،أمّا غاية المؤلّف البعيدة العميقة فهي دراسته الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه ذلك النصّ. ولعلّ هذه الغاية كانت الدّافع الحقيقيّ إلى إصدار هذين الكتابين والجمع بين هذه المقالات.

على أنّ هذا لا يعني أنّ تحليل النصوص كان مجرّد مطيّة لتوضيح خصائص الجنس الأدبيّ وإرساء نظريته الإنشائيّة. بل لقد كان العمل حواراً وسجالاً بين النصّ والجنس الأدبيّ وفق ما ذكره الناقد عدّة مرّات عن علاقة التأثّر والتأثير بين هذين القطبين. فإذا كان النصّ يستمدّ هويّته الأدبيّة من انتمائه الأجناسيّ، إن كان رواية أو قصّة قصيرة، فإنّه لا يمكن بحال أن يكون تجلياً وفياً لمقوّمات الجنس الأدبيّ ليس له إلاّ أن يكرّرها وينسخها. ففي فصول الكتاب متابعة دقيقة لما يلزم الإبداع على النصّ من خروج على حدود الجنس الأدبيّ وتحوير لها وتثوير ورفض. بل لقد مال محمّد القاضي، وهو يعرّف بالقصّة القصيرة، إلى اعتبار خروج نصوص القصّة القصيرة عمّا حدّدت لها نظريّة الأجناس من ثوابت ميزة لهذا الجنس الأدبيّ وخاصيّة من خصائصه. يقول: «إنّ غضارة هذا الجنس وسرعة التحوّل التي وسمت مسيرته جعلت نظريتّه متقلقلة، إذ هو جنس متقلّب لا يعرف للاستقرار وجها، ديدنه التجريب والنزوع إلى مجاوزة المألوف»[32].

ولا شك في أنّ هذه الضروب من

الحوار بين النصّ والجنس الأدبيّ هي التي تفسّر القيمة الإبداعيّة في النصّ من جهة وتسمح للجنس الأدبيّ أن يحيا ويتواصل من جهة أخرى. وما دور الناقد إلاّ اقتناص لحظات هذا الحوار وتحليلها والارتقاء بها إلى مصاف التحليل النظري.

خاتمـــة:

يبيّن لنا تحليل هذه الثنائيّات الثلاث التي قام عليها كتابا "في حوارية الرواية" و"إنشائيّة القصّة القصيرة" أنّ كلا العملين وإن ضمّ مقالات متفرّقة، مستقلّ أحدها عن الآخر، فإنّه قد توفّر على وحدة منهجيّة جعلت تلك المقالات تتكامل فيما بينها في تحليل قضيّة الحواريّة في الكتاب الأوّل وقضيّة قوانين الكتابة الأقصوصيّة وخصائصها في الكتاب الثاني.

كما مكّننا هذا التحليل من الاقتراب من تجربة نقديّة تعدّ أبرز التجارب النقديّة في تونس. فقد رأينا في صاحبها تعدّداً وتكاملاً بين اهتمامات نقديّة ومشاغل فكريّة متنوّعة. فهو مؤرّخ للأدب في غير سقوط في التاريخ والسرد وهو محلّل للنصوص في غير انكفاء على النصّ وانغلاق داخل حدوده وهو باحث أجناسيّ في غير إهمال للظواهر الأدبيّة الجزئيّة وتعال على النصوص المفردة وفي غير سعي إلى تنميط الظاهرة الأدبيّة ومحو ما في النصوص من طاقات على التجاوز واختراق الأنماط.

وإذا أضفنا إلى هذا كلّه ما يمتاز به أسلوب الكتابة في هذه المقالات من حرص على جماليّة اللغة وسعي دؤوب إلى مضاهاة النصوص في حسّها الجمالي الإبداعي، وإذا ما تذكّرنا ما تفضحه هذه المقالات من قرب روحيّ يكاد يكون شفيفا بين الناقد والمبدع وما تشي به من اقتران الكتابة النقديّة بالحرقة والمعاناة والألم، أدركنا أنّنا لسنا إزاء ناقد يكتفي بأن يكون باحثاً أكاديمياً لا يتجاوز دوره نقل المناهج الغربيّة وترجمتها والالتزام بها في التحليل التزاما أرثوذكسياً. وإنّما نحن في حضرة أديب استطاع أن يوظّف معارفه الأكاديميّة وهواجسه الإبداعيّة ومشاغله الفكريّة وثقافته الإبداعيّة لينشئ نصوصا تحرّك سواكن القارئ وتبعثه على أن ينظر إلى القصص والأدب والعالم من حوله نظرة جديدة. أفليست تلك هي مهمّة الكتب الأولى؟

الهوامش

1) محمّد القاضي : في حواريّة الرواية: دراسة في الرواية التونسيّة، دار سحر للنشر، تونس، جانفي 2005.
2) محمّد القاضي: إنشائيّة القصّة القصيرة، دراسة في السرديّة التونسيّة، الوكالة المتوسطيّة للصحافة، تونس، مارس 2005.
3) محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، دراسة في السرديّة العربيّة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
4) محمّد القاضي: تحليل النصّ السرديّ، دار الجنوب، تونس، 1996.
5) محمّد القاضي: في حواريّة الرواية، ص 59.
6) المرجع نفسه، ص 213.
7) محمّد القاضي: إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 9.
8) المرجع نفسه، ص 131.
9) انظر في تلك المقالات التي تناول فيها الباحث بالدرس أعمالا تعود إلى بدايات الكتابة الروائيّة والقصصيّة عند المسعديّ ومحمّد البشروش ومصطفى خريّف ومصطفى آغة.
10) انظر مقال «حداثة الماضي في رواية «أنا وهي والأرض»» (حواريّة الرواية، ص 59) ومقال «حداثة القدامة في القصة القصيرة بتونس» (إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 155).
11) انظر مقال: «القصّة القصيرة: حداثة الفنّ وتحديث المجتمع».
12) حوارية الرواية، ص 6.
13) المرجع نفسه، ص 7.
14) المرجع نفسه، ص 201.
15) إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 9.
16) المرجع نفسه، ص 225.
17) انظر مقال «الكتابة عند المسعدي ومسألة الأجناس» ص 7.
18) انظر مقال «الرواية واستلهام التاريخ» ص 31.
19) انظر مقال «هذه «دار الباشا» فأين مفاتيحها؟» ص 137.
20) انظر مقال «الشرق والغرب في رواية» سندباد الفضاء»» ص 59.
21) المرجع نفسه، غلاف الكتاب.
22) انظر مقال «محمّد البشروش قصّاصاً» ص 9.
23) انظر مقال «القصّة القصيرة والأجناس الهامشيّة» ص 143.
24) انظر مقال «المسكوت عنه في الأقصوصة النسائيّة» ص 187.
25) انظر مقال »القصّة الومضة ومقوّماتها الجماليّة» ص 225.
26) انظر مقال «رمزيّة العجيب في القصّة القصيرة» ص 213.
27) المرجع نفسه، ص 8.
28) في حواريّة الرواية، ص 31.
29) إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 139.
30) المرجع نفسه، ص 140.
31) المرجع نفسه، ص – ص 238-239.
32) المرجع نفسه، ص 144.

دراسة نقدية: جمالية «القصة – القصيدة»

عبداللطيف الزكري

* في جمالية « القصة - القصيدة » :

إن المتأمل في مفهوم جمالية القصة – القصيدة، كما عرفها المبدع والناقد المصري إدوار الخراط، يخرج بنتيجة نقدية مفادها أن هذا المفهوم صعب التحديد وإن لم يكن مستحيل. فالزواج الجمالي بين القصة والقصيدة ينجب رجات مفاهيمية ليس أقلها التعثر النقدي في الوسم والتحديد، وإن كان هذا التعثر ممكن التجاوز إذا ما أعمل الناقد آلياته الجمالية في صوغ المفهوم وضبط أبعاده. ومفهوم القصة–القصيدة في ظهوره النقدي، تالٍ لركام من النصوص ذات سمات جمالية مغايرة للقصة التقليدية والحداثية على السواء، وإن كانت – هذه النصوص – حداثية بالمعنى العميق للإصطلاح، فالحداثة في القصة القصيرة العربية المعاصرة توشت بلبوسات مختلفة من واقعية ورمزية وتجريبية وقصة – قصيدة... إلخ.

وقد تمكن إدوار الخراط من تحديد ومقاربة جمالية القصة – القصيدة في كتابه الشهير «الكتابة عبر النوعية – مقالات في ظاهرة «القصة–القصيدة» ونصوص مختارة»[1]. وهو يعترف بعدم معرفته واضع المصطلح (قصة–قصيدة)، هل هو أم نقاد آخرون[2]. لكنه يعد في رأيي أول مروج لهذا المصطلح في النقد القصصي العربي المعاصر.

يحس إدوار الخراط، منذ البدء، بخطورة الجمع بين نوعين أدبيين في نوع جديد وليد، إذ يبدو ذلك شائكا، فكيف نميز مثلاً بين القصة القصيدة، والقصيدة - القصة، أو بينهما وبين القصة القصيرة في حد ذاتها. والواقع - كما يعترف هو: «هناك في نهاية الامر مصطلح «قصصي» بحت هو الذي يفرق بين القصة القصيرة فقط، و«القصة - القصيدة»، و«القصيدة» البحث»[3]. وهذا يعني أن القصة - القصيدة تتحدد بمكوناتها الحكائية، التي ترتكز أساساً على «الحكي» بما هو مقوم قصصي حاسم في التفريق بين الأجناس الأدبية. ومن المعلوم أن «نظرية الأجناس قضية مفهومية، وقضية إشكالية معاً، وهي في كلا الحالين أو بسببهما ترتبط بالأبعاد المعرفية والحضارية والثقافية وبالأذواق وتطورات الفنون، مثلما ترتبط بالزمان والمكان والبيئة والعصر والناس ولغة الخطاب والمتلقين، ولا يستطيع أي دارس أن يغفل عن ذلك كله حين يريد أن يتحدث عن نظرية الأجناس بعامة، أو نظرية القصة القصيرة بخاصة»[4]. وهكذا، يمكن النظر، في تقديري، إلى «القصة - القصيدة» باعتبارها استجابة ذاتية وموضوعية لتطور كتابة القصة القصيرة. إن القصة - القصيدة جمالية في الكتابة لها ملامحها وخصائصها، وعلى الدارس أن يجلو هذه الخصائص والملامح، خاصة إذا عرفنا أن التداخل فيما بين الأجناس الأدبية حقيقة جمالية لا ينكرها إلا جاحد، فمنذ ظهور الرومانسية والتداخل بين الأجناس الأدبية أمر معترف به[5]. «ولعلنا نذكر في أدبنا [العربي] الحديث انقسامه الحاد في مرحلة من مراحله إلى شعر يقابله نثر أولاً، ثم إلى شعر يداخله نثر، أو نثر يداخله شعر فيما سمي بالشعر المنثور ثانياً، ثم إلى قسيم ثالث لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ولا هو حاصل جمعهما معاً لأنه لا يتطور عنهما ولا يتناسل، وسمي بقصيدة النثر، ثم رابعاً ماثلاً قصيدة النثر فيما أطلق عليه بنص الكتابة أو النص المكتوب الذي يقع خارج الأجناس بأطرها التجريدية والتصنيفية ومعاييرها الصارمة..»[6]. فإذا أردنا أن ندرج القصة - القصيدة في مرحلة من هذه المراحل الأربع، ألفيناها تندرج في المرحلة الثالثة، حيث أصبح التداخل بين الأجناس الأدبية جمالية كتابية قائمة وراسخة. ولا نحير أمثلة من إبداعات الكتاب العرب المعاصرين، فهي متوفرة بما يكفي للتأكيد على بروز القصة - القصيدة، ولنا في النماذج التي يسوقها إدوار الخراط في كتابه «الكتابة عبر النوعية» خير مثال ودليل على تفجر هذه الكتابة وزخمها.

«وإذا كانت القصة التقليدية تطرح منظومة أفكارها بالتقرير السردي وأحادية الدلالة المباشرة فإن القصة المعاصرة [ومنها القصة - القصيدة] بلغة كتابتها الإشكالية تضحي محض تساؤلات مفتوحة توثق مرجعيتها من خلال السري والغامض والتلقي الحر

والاتصال به والتفاعل معه والمشاركة في خلقه، أليست هذه في ذاتها جميعاً ملامح لشعرية القصيدة بخاصة، دعك الآن من أدبية النص بعامة؟..»[7]. ومن ثمة فالقصة القصيدة تتميز بصفتين هما «الاقتصاد والتركيز؛ والاقتصاد والتركيز ملمحان لشعرية النص الأدبي مثلما هما صفتان لآلية السرد القصصي القصير، وما فعلته القصة القصيرة المعاصرة أنها أضافت – كما أضافت القصيدة المعاصرة – إلى هاتين الصفتين صفة التكثيف، حتى صارت البنية تجمع في ومضة أو خطفة أو ضربة ريشة بؤرة النقش والبوح، فعل الكتابة تجمع الملغز وفعل القراءة الكاشف، وفي هذه الجدلية بين النقش والبوح، بين فعل الكتابة وفعل القراءة تكمن الإمكانات الشعرية النابعة من كثافة النص وتعدد طبقات دلالاته»[8].

ويؤدي كل ما سبق «إلى هذا الاستنتاج الأخير، وهو أننا بإزاء مفهوم جديد للنص تصبح فيه شاعرية القصة متوازنة مع سرديتها إن لم تفقها، ولعل هذا أو بعض هذا ما دفع جملة من النقاد إلى وضع مصطلح جديد لهذا النوع من الكتابة، أطلقوا عليه القصة – القصيدة، تمييزا من القصيدة – القصة، وجعلوا الفرق بينهما في الدرجة لا في النوع فالقصة – القصيدة يظل فيها النزوع نحو الحكي أطغى، في حين يظل النزوع نحو الشعرية في القصيدة – القصة أبين وأظهر»[9]. وهذا ما أكد عليه إدوار الخراط مراراً في معرض تناوله لمفهوم القصة القصيدة. فماذا تعني القصة – القصيدة عند إدوار الخراط؟ يقول: «ما أسميه «القصة – القصيدة»، في النهاية، اقتراح بتسمية «شكل» أو «نوع» له قسماته.. أولاها: الوجازة؛ إذ إن شق القصيدة في «القصة – القصيدة» يتطلب قدرا من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية.. وثانيها: الكثافة والتركيز وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب وثالثها: إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلها ولعلها المعيار فهي، في النهاية سيادة السردية – بأي من مناحيها وأشكالها ومساربها الخفية والمعلنة..»[10]. فهذه القسمات التي تميز القصة–القصيدة عند إدوار الخراط هي نفسها القسمات الرائجة – فيما بعد – في الدراسات النقدية المكرسة لهذا النوع الأدبي الجمالي الجديد، وهي التي ألفيناها آنفاً عند نعيم اليافي. وهذا يعني – فيما يعنيه – أن إدوار الخراط هو رائد هذا النوع الأدبي في النقد العربي المعاصر. إن القصة – القصيدة تتميز من غيرها من أنواع القصص بالوجازة والكثافة والتركيز وإيقاعية التشكيل وسيادة السردية، وهي قسمات – قد نجد بعض مظاهرها في القصة القصيرة بشكل عام، لكن هذه القسمات تبقى مميزة خاصة بالقصة – القصيدة، يقول إدوار الخراط في مكان آخر «ما أسميه «القصة – القصيدة»، إذن شيء يختلف اختلافاً كبيراً – إن لم يكن

اختلافاً تاماً - عما يسمى عادة، على نحو فضفاض، بالقصة الشاعرية، أو «القصة الغنائية» وهي تختلف من باب أولى عما يسمى في التعليقات النقدية المائعة، «اللغة الشاعرية»[11].

الا يعني هذا أن الخلط بين المصطلحات لا يفضي إلا إلى تمييع النقد والخروج به عن دائرة اهتمامه الأولى وهي التقويم الصحيح؟ إن «القصة - القصيدة» جمالية كتابية تأسست بناء على ركام من الإبداعات، انبثقت إلى الوجود منذ الأربعينات مع بدر الديب في مصر، وكذا مع يحي الطاهر عبدالله في الستينات وهو الذي ألهم - بكتاباته المميزة - إدوار الخراط لنحت هذا المصطلح الخاص بنوع مميز من الكتابة..[12]. و«لم يكن «يحي الطاهر عبدالله» عندئذ يهوى هذه الكتابة لمجرد التجريب»[13]. لهذا ميزنا بين جمالية التجريب وجمالية القصة - القصيدة. فما هي القسمات الجمالية للقصة - القصيدة؟ وما هي مكوناتها الفنية؟ وهل لها من خصوصية مميزة؟ أسئلة نروم الإجابة عليها بمعالجة قصة يحي الطاهر عبدالله «أنا وهي.. وزهور العالم»[14].

أولا: المتن الحكائي ودلالات أحداثه: الشاعرية والسردية:

يعتقد الناقد الروسي يوري لوتمان أنه «في العمل الفني -كل شيء نسقي..«وكل شيء يمثل خرقا لنسق»..»[15] ويبدو ظاهراً أن هناك تناقضاً مبدئياً في هذا الاعتقاد، لكن هذا غير صحيح، ذلك أن العمل الفني - وليكن قصة قصيرة - يراوح بين اتجاهين: الأول ينهض على الإذعان لمقومات الجنس الأدبي مما أصبح تراثاً شائعاً مفروضاً بحكم التداول. والثاني يقوم على مناوشة ما هو متداول وإزاحته عن الطريق بخلق علامات نسقية جديدة. مؤدى ذلك كله: هو أن القصة - القصيدة (مثلاً) تقوم على نسقية جمالية، يستكشف الناقد قسماتها الجمالية في هذا النص أو ذاك، وبمعنى آخر يستطيع الناقد أن يقول عن قصة قصيرة ما بأنها تنتمي إلى جمالية القصة - القصيدة ما أن يستكشف قسمات - بعينها - تدله على هذا الانتماء (والعكس صحيح).

والواقع أن قارئ قصة «أنا وهي.. وزهور العالم» ليحيى طاهر عبدالله يكتشف بحسه النقدي انتماء هذه القصة إلى جمالية القصة - القصيدة، نظرا لوجازتها وتركيزها وتكثيفها وسرديتها؛ فهي مميزة بهذه الخصائص كلها، وخصائص أخرى سيجلوها التحليل فيما يأتي من الصفحات.

هناك جدلية فنية تحكم، هذه القصة، على مستوى المتن الحكائي - وعلى مستويات المكونات الفنية الأخرى -، وهي جدلية الشاعرية والسردية، وليس سهلاً توافر هاتين الخاصيتين الجماليتين في قصة ما. إن توافرها لا يتحقق إلا في القصة - القصيدة، وهذا حال قصة «أنا وهي.. وزهور العالم».

لا تنهض الكتابة القصصية عند الكاتب المصري يحى الطاهر عبدالله على إيقاع السرد وتسلسل الأحداث تسلسلاً فنياً رتيباً مرتباً، بل إن الأحداث - إن جاز لنا أن نسميها أحداثاً - تنساب وفقا لدفق شعوري يحتوي على نفس حكائي شاعري وسردي في آن واحد. لا تتمثل الشاعرية في اللغة فحسب، بل في طرائق التعبير الجمالي كلها، ومنها الحدث. فالحدث في هذه القصة محفوف بإهاب الشاعرية والسردية، هو شاعري لكونه يلامس الحدث في دقة إبداعية لها سمة التشفير الإشاري، وهو سردي لأنه يعالج الحدث في حكي متفجر نسقي.

إن النسقية واللانسقية التي تحدث عنها يوري لوتمان تجد صداها في هذه القصة - القصيدة الشفيفة. يقول السارد «كنا بالحديقة - أنا وهي، وكنت طامعاً في علاقة تربطني بها: أية علاقة»[16]. قول السارد هذا هو مفتتح القصة، وهو ينطوي على العلامات السردية التقليدية «كنا» و«كنت» وهي علامات شديدة الخصوصية، لأن توظيفها يقوم على التحويل الإبداعي، فلن نجد بعدُ سرداً تقليدياً يقوم على التتابع الزمني وعلى ترتيب الأحداث وفق خط تصاعدي (يبدأ من الماضي ليصل إلى الحاضر ويتجه نحو المستقبل). ليس هذا ما نجده. وكل ما هنالك أن السارد (البطل إن جازت هذه التسمية في القصة - القصيدة!) يخبر عن وضع - كأنه - وهذا الوضع هو انطلاقة السرد، لكن بأي طريقة تم التعبير عن هذا الوضع. الكلمات القليلة التي تشكل هذا المفتتح جد دقيقة تنم على جمالية خاصة في الكتابة: كلمات شاعرية بحكم تضافرها، التركيبي والدلالي في آن..

ثم يتواصل الحكي، فنتعرف على باقي ما «حدث» بشكل يخترق أفق انتظارنا، ذلك أن باقي ما حدث لن ينصب على البطلين وحدهما، بل سيطال المكان المحيط بهما «وكان بالحديقة شجر مورق، وحشائش خضراء، وطير بأجنحة، وعين ماء - أراها مرة ياقوتة ومرة زمردة»[17]. هذا الانتقال «المشهدي» من الحديث عن الذات إلى الحديث عن المكان يتم بطريقة سلسة شاعرية، وفي ذلك ما يرسخ أبعاد الحدث في هذه القصة-القصيدة، فثمة شاعرية تتزاوج مع السردية، وكلاهما يفعم القصة - القصيدة بأبعادها الجمالية الخاصة.

بيد أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن هذا الانتقال «المشهدي» لا ينأى عن صلب الحدث، بل هو يصب في صميمه - إذا ما انتبهنا إلى أننا بصدد قصة - قصيدة - ولذلك تصبح مؤثثات الحدث متنوعة متشابكة ومتداخلة: بعد ذلك يتطور الحدث في إطار زماني - بعد الإطار المشهدي المكاني: «إنه الربيع: وتلك شمسه اللينة تنفذ من بين أفرع الشجر بشعاع كأنه الفضة النقية - وقد رمت فوق الحشائش: الضوء واللون والظل والشكل.»[18]. هكذا نرى

الترابط بين مكونات القص الفني، ففي إطار هذه المكونات يتبلور الحدث، وهو على كل حال ليس حدثاً تقليدياً بل هو – على العكس من ذلك – حدث تخييلي – لساني، فهو تخييلي لأن الحدث تخلق بوساطة الخيال الإبداعي للقاص، وهو لساني لأن اللغة هي التي تجسد الحدث المبدَع.

ويتوقف الحدث عن الانداح، ليتيح فسحة الظهور إلى الوصف: «كان للشجر رائحة، وللأرض رائحة، وللحشائش رائحة، ولشعرها رائحة، ولفمي رائحة»[19].

بعد ذلك يعاود الزمان الظهور، ويحتوي على أحداث تخص الطيور، وهي ترفرف، في الحديقة.

ويصل الحدث إلى الذروة الرمزية، بالحوار الذي يجري بين العاشقين:

« – أحب الموت وكلما أجدني على حافته أحب الحياة.

– أود لو أمتلك زهرة سوداء.

– ثمة زهور سوداء بالعالم.. ثمة زهور سوداء.»[20].

ينساب هذا الحوار في إطار شاعري سردي، ينطوي على دلالة رمزية لن ينفتح أفقها الدلالي إلا بالتوازي الذي سيتخلق في آخر هذه القصة–القصيدة: «بالحديقة كنا – أنا وهي، وكنت طامعاً في علاقة تربطني بها: أية علاقة.

كان بالحديقة شجر سقط ورقه وحشائش يابسة وكل الطيور، وكانت الشمس طالعة، وعين الماء قل فيها الماء وغطاها الورق اليابس والكلس، إنه الخريف.

أحب الحياة، وكلما أجدني فيها أعرف أنها الموت..

أود لو أمتلك زهرة بيضاء..

ثمة زهور بيضاء بالعالم.. ثمة زهور بيضاء.»[21].

يبدو التقابل هنا واضحاً، ملفوفاً في سمتين رمزيتين تومئ إليهما الزهرة السوداء والزهرة البيضاء، فبينهما تناقض يشف عن حقيقة الحياة، وكما يقول أونامونو Unamuno: «إننا لا نحيا إلا على متناقضات، ومن أجل متناقضات: فليست الحياة إلا مأساة، وصراعا مستمرا لا يعرف الانتصار، بل ولا حتى أمل الانتصار..إنها تناقض، ولا شيء سوى التناقض..!»[22].

إن هذا التناقض بين الزهرتين السوداء والبيضاء ينم على القلق الوجودي الذي ينتاب شخصية السارد/ الكاتب الضمني. «والواقع – كما لاحظ أونامونو – أن «فكرة الموت» تقض مضجع الإنسان، وتقلق باله، وتكاد تلاحقه في حله وترحاله، حتى أن ضميره ليخفق دائماً بتلك القشعريرة الأليمة التي يسببها له سر الموت، وما قد يجيء بعده!»[23].

هكذا نرى أن قصة يحي الطاهر عبدالله (أنا وهي.. وزهور العالم) تتكون من ثلاث

تيمات كبرى هي العشق والحياة والموت. إن الرغبة في العشق واضحة مباشرة، أما الحياة والموت فيتم الإيماء إليهما برموز من الطبيعة الخيالية، وهما الربيع والزهرة السوداء، والخريف والزهرة البيضاء. في الربيع تشرق الحياة وتولد من جديد - هذا ما توارثته الأجيال منذ سحيق الآباد - ولذلك يتم التركيز على محبة الموت التي تقود إلى محبة الحياة وتكون الزهرة السوداء - في الربيع - بمثابة سر الموت، إن الزهرة السوداء المبتغاة هي سر الموت المتطلع إليه، ومن ثمة يمتزج الموت بالحياة، وهو ما نرى تجليات له في الخريف، فصل الموت والاندثار، ففي هذا الفصل يتم التطلع إلى الحياة والبقاء، وتصبح الزهرة البيضاء رمزا للحياة المبتغاة. إن هذا التركيب الرمزي يشف عن بعد إيحاء شاعري في هذه القصة - القصيدة.

ثانياً: الشخصيات: التباس الهوية:

تتميز هذه القصة - القصيدة ببساطة البناء، وتطغى عليها النزعات الشاعرية والسردية. وعندما نتأمل في شخصياتها نلفيها ملتبسة الهوية، فهي غير محددة لا فسيولوجيا ولا سيكولوجيا ولا سوسيولوجيا، تلك التحديدات التي تحرس عليها القصة القصيرة في جمالية التقليد بشتى تنويعاتها، والتباس الهوية هذا يضفي على هذه القصة - القصيدة غلالة شفيفة من الغموض يقربنا من فضاءات قصيدة النثر. فإذا كان نقاد القصة القصيرة يقولون بأن لا قصة بدون شخصية، فإن هذا يجعلنا نلح على أن شخصيات هذه القصة - القصيدة ذات خصوصية، يقول إنريكي أندرسون أمبرت: «القصة تسرد حدثاً. هكذا دائماً. ويتولى القيام بالحدث فاعل. هكذا دائماً. فلا قصة بدون حدث أو فاعل..»(24). فهذا كله صحيح، بيد أن الشخصية في هذه القصة القصيدة، لا تنجز حدثا بقدر ما يقع لها، وهي في ذلك راغبة في العشق والحياة والموت. والرغبة في حد ذاتها حدث - كما يمكننا أن نقول ببساطة - لكن هذه الرغبة لا تخص شخصية قصصية واضحة الهوية والمعالم. فما ينطبق على شخصية هذه القصة - القصيدة ينطبق على كل الشخصيات الخيالية والواقعية معاً. ومن هنا نرى أن التباس الهوية ينفتح على تعدد الصور والملامح. نقصد بذلك أن الشخصية في هذه القصة - القصيدة عبارة عن مرايا عاكسة للوضع الإنساني وشرط وجوده وهو شرط يقع على مفترق الطرق بين واقعين متضادين: واقع الحياة وواقع الموت.

يحتشد عنوان هذه القصة - القصيدة بالشخصيات، وهي على نوعين:

آدمية ممثلة في «أنا وهي».

غير آدمية ممثلة في «زهور العالم».

وهي تتمازج وتتداخل فيما بينها إلى حد الذوبان. إن الضمائر «أنا» و «هي» تحيلان على

شخصيات ملتبسة الهوية، فمن يكون «أنا» هذا، هل هو السارد؟ هل هو الكاتب؟ هل هو كل عاشق أينما كان وكيفما كان؟ و«هي» من تكون، هل هي صديقة السارد؟ أم أي معشوقة؟ أم أي أنثى كيفما كانت وأينما كانت؟ هل هي تلك الأنثى التي لا تكتمل الحياة إلا بوجودها؟ الحقيقة أن هذه الأسئلة – وغيرها – تثيرنا وتحفزنا على المعرفة، ولا تكتمل هذه المعرفة إلا بربط الشخصيات الآدمية بـ «زهور العالم» وبالأخص الزهرتين «السوداء» و«البيضاء» وهما محركان للحدث، فقد «يمكن أن يكون الفاعل المحرك للحدث من غير بني الإنسان..»[25].

والنتيجة التي نخلص إليها من دراسة الشخصيات في هذه القصة – القصيدة، هي أننا بإزاء رؤية مركبة من شخصيات آدمية وغير آدمية تسهم كلها في بلورة رؤية فكرية ميتافيزيقية قوامها سر الحياة والموت.

ثالثاً: الزمان: الحمولة الرمزية:

يعطي الزمان هنا أبعادا متشابكة للمسافة الجمالية بين القصة – القصيدة والواقع، لأنه مفهوم مركب يجمع بين العام والخاص محتويا على العديد من العلاقات بين النص والماضي من جهة، والنص والحاضر من جهة أخرى. ويمكن التمييز بين ثلاثة مظاهر للمسافة الجمالية على مستوى الزمان:

أ- زمن الكتابة.

ب – زمن التخيل أو زمن السرد.

ج – زمن القراءة[26].

ففي زمن الكتابة «يتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعا غير زمن الكاتب، هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظرين: (ليس معطى سهلاً كما يعتقد للوهلة الأولى) على أن مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه (بالسرد غير المعلَّم narration non marquée) تمييزا له عن (السرد المعلَّم narration marquée) الذي يكون متضمناً إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته»[27]. وفي هذا المقام نتذكر قصة جمالية التجريب عند أنيس الرافعي التي كانت واضحة في زمن الكتابة تذكره بتدقيق في نهاية كل قصة من حلقة القصص في مجموعة «السيد ريباخا». وعكس ذلك لا نعثر على أية علامة تنبئ عن تاريخ كتابة يحي الطاهر عبد الله القصة – القصيدة (أنا وهي..وزهور العالم)، وكل ما نظفر به هو أن المجموعة القصصية التي تحمل العنوان ذاته للقصة المذكورة نشرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – بالقاهرة – سنة 1977 . بما يعني أن قصص هذه المجموعة كتبت قبل هذا التاريخ، وعموما يمكن اعتبارها من قصص السبعينات.

هذا وكان يحي الطاهر عبد الله قد أصدر قبل ذلك مجموعتين قصصيتين هما: «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» (1970)، و«الدف والصندوق» (1974)، وقد نشر قصصه هذه متفرقة في الستينات وأسس بها ما يسميه إدوار الخراط «الحساسية الجديدة»[28].

أما في زمن التخييل أو زمن السرد أو ما يسمى أيضا بزمن الحكاية أو المغامرة Le temps de l'histoire: «هو أول مستوى زمني يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها الدياكرونية، من ماض لحاضر فمستقبل، إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أن مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة والسهولة تبعاً لاختلاف أنواع المحكي (من محكيات غير مؤرخة – Les récits non datés – لمحكيات مؤرخة Les récits datés – سواء بشكل صريح أو ضمني»[29]. وهذا الزمن، في هذه القصة–القصيدة ينطلق من الماضي «كنا بالحديقة..» [30] ليصل إلى الحاضر: «إنه الربيع.هو الربيع... إنه الخريف»[31] لينفتح بشكل إرهاصي على المستقبل: «أود لو أمتلك زهرة بيضاء»[32].

وقد يبدو الزمان، بهذا المعنى، تقليدياً تتابعياً اضطرادياً.. لكن الحقيقة أن تقنيات زمنية حداثية موظفة في تشكيل زمان هذه القصة – القصيدة، ومنها تقنية الحذف[33] فلانقف على كل زمن الربيع أو كل زمن الخريف بشكل مفصل، وإنما ترد الإشارة عامة مطلقة إلى الربيع والخريف وكأنها أي ربيع وأي خريف لأي زمن من أزمنة الحياة الإنسانية، ومن هنا تستشف تلك الحمولة الرمزية للزمن «ولكننا نعرف أن لزماننا حداً، وهذا الحد هو الذي يهب حياتنا طابعاً، وهو الذي يخلع على وجودنا صورة. وليس الزمان هو الشرط الوحيد الذي بدونه ما كان وجود الكائن المتناهي ليصبح ممكناً، وإنما ينبغي أن نضيف إلى ذلك أن الذات البشرية لا يمكن أن تتحقق إلا في الزمان، فهي لابد من أن ترتبط بزمان معين أو حقبة معينة أو تاريخ معين. وحينما يدهم الموت تلك الذات وهي في سبيل تحققها، فإنه لا بد من أن يحيلها إلى «مصير» Destin (على حد تعبير مالرو Marlaux...»[34]. هذا المصير هو ما كان السارد بصدد تحديده عندما تطلع إلى ربط علاقة – أي علاقة – مع الأنثى المعشوقة حتى لا يظل وحده، وهو لا يريد أن يظل وحده لأن الوحدة موحشة ومخيفة، وحقيقة الحياة أن تكون في جماعة، خاصة وأن الموت يتربص بنا في كل آن. «ولكن الحقيقة أن الموت ليس شيئا خارجيا دخيلا تماما على الحياة، وإنما هو معانق لها متداخل معها ممتزج بها»[35]. هذا ما يبلور زمن الحكاية ممثلا في الربيع والخريف.

فكل واحد منهما يشير إلى حقيقة الحياة والموت من حولنا.

إن زمن الحكاية، مبلورا في حمولة رمزية يشف عن خصوصية هذه القصة - القصيدة، فهو زمان لا نعثر على مثيل له في جمالية التقليد وإن بدا ظاهرياً ذلك التشابه بينهما في الانسياب من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، هذه الخصوصية تتمثل في الدلالات الإيجابية الفلسفية للزمان، فهي منسوجة في تشكيل مسبوك ومحبوك.

أما زمن القراءة Le temps de la lecture فـ «هو لا يعني طبعاً زمن القارئ، بقدر ما يعني المدة الزمنية التي يحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائي معين، وهي مدة تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية..»(36) وهذه القصة - القصيدة بحجمها الوجيز الكثيف الذي يجعل تسميتها القصة القصيرة جداً أمراً مطروحاً للنقاش.. تستغرق في قراءتها بضع دقائق.. وهي حقاً قصة قصيرة جدا بكل المقاييس و المعايير المتداولة بين النقاد في هذا الشأن(37).

إن الالتباس الذي وسم هوية الشخصيات، يسم أيضاً مكون المكان، فلا توجد تحديدات وصفية للمكان، كما جرت العادة في قصص جمالية التقليد، كل ما هنالك إطلاق تسمية عامة على هذا المكان (الحديقة)، لكن البعد الجمالي الخاص للمكان في هذه القصة - القصيدة، يتمثل في الامتداد والانتشار الدلاليين، فبمجرد ذكر تسمية المكان - الحديقة - تتشكل عملية جمالية ترميزية توحي بما وراء المعنى المباشر، إننا إزاء ميتا-دلالة، يستوعب المكان - على إثرها - الأحداث والوقائع التي تنفخ فيها الروح فيصبح المكان محتوياً على إيحاء دلالي رمزي مؤداه طبيعة الحياة الإنسانية، بشكل عام. إن الحديقة، بهذا المعنى، فضاء لاكتشاف الذات، ومجال للغوص في قضايا الكينونة، التي تتجادل فيها أسئلة الحياة والموت.

إن الدلالة الرمزية للمكان تمتد من أول سطر في هذه القصة - القصيدة إلى آخر سطر فيها: امتداد دلالي مفعم بالبوح والرموز: ذلك أنه مكان مفتوح، وله من ثمة دلالة خاصة، تكشف سره الجمالي. إن هذا المكان المفتوح، يُشْرَعُ على رغبة السارد في ربط علاقة عشق، وفي امتلاك زهور العالم، وبالأخص زهرتين: سوداء وبيضاء (الموت والحياة)، وهي تجربة يحتضنها المكان الرحب المفتوح.

ومما يلفت النظر، في جمالية مكان هذه القصة - القصيدة، أنه مرتبط جدلياً بالزمان، فلا يفهم المكان بمعزل عن الزمان، بل يتلازمان ويندغمان في بعضهما البعض: ففي الربيع ينشد السارد إلى الزهرة السوداء، وهي زهرة في حديقة العالم. وفي الخريف ينشد إلى

الزهرة البيضاء في حديقة العالم دائما. إن هذا المكان هو ما يسميه باشلار بألفة المتناهي في الكبر[38].

وإذا استعملنا تعبيرات غاستون باشلار بخصوص جمالية المكان في هذه القصة–القصيدة، فإن السارد يعيش تجربة الحديقة: يعيشها بشكل ذاتي حميم مع المعشوقة، وهي تجربة وجودية بكل معنى الكلمة. ففي رحاب هذا المكان يستشعر السارد الرغبة في تحقيق الذات، أي في عقد تواصل مع المعشوقة، أي تواصل كان، ويحتضن المكان هذه الرغبة، ينم على ذلك الحوار الشاعري الذي يجري بين السارد والمعشوقة. وإثر ذلك يمتد المكان إلى ما لا نهاية، ليحتوي العالم بأسره، وليصبح بعدا من أبعاد الكينونة العميقة.

خامساً: الرؤية السردية: الصوت والشخصية:

السارد شخصية في القصة «ذلك بأن صوت السارد يقدم دائما بصفته صوت شخصي، ولو كان مجهول الاسم»[39]. وهو كذلك في هذه القصة – القصيدة ليحي الطاهر عبد الله، وهو يعبر بضمير الجماعة «النحن»: «كنا بالحديقة – أنا وهي» ويأتي هذا الصوت متفردا شبيها بصوت السارد في قصيدة النثر، ومن هنا تلك الفرادة الخاصة بشخصية القصة – القصيدة. فما هي الرؤية السردية التي تعبر عنها هذه القصة؟ إن السارد مشارك في الحدث، وهو شخصية يتم التبئير عليها في العملية السردية، ويمكن القول بأنه يعلم كل شيء، وليست هناك شخصية أخرى حكائية للقول بأنه يعلم أكثر منها أو أقل. إنه من نوع السارد الممثل داخل الحكي Narateur homodiégétique، وهو من نوع الشخصية الرئيسية في القصة[40].

و«عندما يكون الراوي ممثلاً في الحكي، أي مشاركا في الأحداث إما كشاهد أو بطل، يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً»[41]. ومؤدى ذلك في هذه القصة – القصيدة أن السارد يوقف الحكي ليصف الأجواء من حوله: «وكان بالحديقة شجر مورق، وحشائش خضراء، وطير بأجنحة، وعين ماء – أراها مرة ياقوتة ومرة زمردة» وهو توقف يلبس هذه القصة غلالة الشاعرية ويضفي على الأحداث طابع القصيدة. بمعنى أن الحكي يتوقف ليتيح المجال للوصف كي يظهر وينجلي.

ويحدث هذا عدة مرات، فالحكي يتوقف، وتوصف الأجواء المحيطة. إما المكانية أو الزمانية. من مثل: «إنه الربيع: وتلك شمسه اللينة تنفذ من بين أفرع الشجر بشعاع كأنه الفضة النقية – وقد رمت فوق الحشائش: الضوء واللون والظل والشكل». وهكذا يتم

التناوب ما بين الحكي عن الذات والحكي عن الفضاء. وأحيانا أخرى يتبلور الحكي في شكل حوار تهيمن عليه النزعة الغنائية ويبتعد عن الحوار الدرامي.

سادسا: البنية السردية: الغنائية:

تتقدم هذه القصة – القصيدة إلى القارئ في شكل مقطعين سرديين، يترابطان بمنطق الحكي الذاتي، وهي نص كثيف وجيز. وجاء المقطعان كأنهما شذرتان، وإذا كان السرد في جمالية التقليد مهتما بالإخبار، فإنه في جمالية التحديث مهتم بالإخبار والجمال النصي في آن معا. لذلك تبلورت الأحداث في هذه القصة–القصيدة في شكل حبكة لسانية تجسدها لغة النص الشعرية، وجاءت بنية النص السردية – بالتالي شعرية تماما، والمقصود بذلك أن هذه القصة – القصيدة تحرس على التأثير الجمالي، لهذا تبدو الكثافة خادمة لجمالية النص وعاملة على تحقيقها.

هذا وإن البنية السردية في جمالية القصة – القصيدة متميزة تماما عن كل ما عداها من القصص سواء في جمالية التقليد أم في جمالية التحديث، يتجلى ذلك واضحا في: الإيجاز والاقتصاد والكثافة والانطواء على الذات، فهذه القصة – القصيدة منطوية على ذاتها، تبدو ظاهريا وكأنها مغلقة، لكنها مفتوحة على تعدد التأويلات، أي ترشح بفائض المعنى بتعبير بول يكور.

إن وجازة هذه القصة – القصيدة تُحيلنا إلى ما يمسى بالقصة القصيرة جداً، والبنية السردية في هذا النوع من الكتابة مختلف عن القصة القصيرة العادية، لذلك اتسمت البنية السردية في هذه القصة – القصيدة باندماج الشكل والمحتوى في عملية الخلق الجمالي، وإن كان الشكل يسيطر على المحتوى، وهذا الأخير يرد في شكل دفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، فالوحدة النصية بينة، لهذا نستشعر تميز هذه القصة – القصيدة بإزاء قصص جمالية التقليد خاصة، وجمالية التحديث عامة. وهذا التميز نابع من البنية السردية ذاتها: إن القصة – القصيدة غنائية بطبيعتها. وإذا كانت الغنائية سمة لغوية بالدرجة الأولى، فإن ما يميز البنية السردية هو تشكيلها اللغوي، إذ تقوم البنية السردية على اللغة، وتنهض على متواليات حكائية قوامها اللغة. وهكذا نرى أن هذه القصة – القصيدة تتشكل من بنيتين سرديتين رئيستين تتميزان بلغتهما الغنائية. لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن، هو ما الذي يميز البنية السردية لهذه القصة – القصيدة من البنيات السردية للقصص الأخرى التقليدية والتحديثية على السواء؟

والجواب هو أن ما يميز البنية السردية لهذه القصة – القصيدة من البنيات السردية للقصص الأخرى هو شدة الوجازة والكثافة، نحن لا نقول الوجازة والكثافة هكذا ولكن نقول «شدة..» مما يعني أن أسطراً قليلة لا تتجاوز

هنا ثلاثة عشر سطراً في البنية الأولى وستة أسطر في البنية الثانية هي ما يشكل العمود الفقري للبنية السردية في هذه القصة - القصيدة. شدة كثافة ووجازة لافتين للنظر ويطرحان أسئلة جمالية حول شكل الكتابة ذاتها: فما يميز البنية السردية في هذه القصة - القصيدة هي الدفقة اللغوية، التي تنساب موجزة كثيفة على أشد ما يكون الإيجاز والكثافة. وهذا يعني أن القصة - القصيدة تخلق شكلها الذي تريده كالجدول الصغير الذي يخلق مجراه.. وهي في بنيتها السردية هاته تحفر استقلالها الذاتي وتشكل تنويعاً جمالياً في الكتابة القصصية الحداثية.

نخلص مما سبق إلى نتائج عامة وهي:

1 - أن قصة (أنا وهي.. وزهور العالم) تندرج في ما يسمى القصة - القصيدة والمفهوم المستفاد من هذه التسمية أن جمالية الكتابة تقوم على أركان، أهمها: الوجازة، الكثافة، والتركيز. إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء..وسيادة السردية.

إن أهم ما يستنتج من هذا المفهوم أن القصة - القصيدة باعتبارها اختياراً جمالياً في الكتابة القصصية، تنكتب وفق استراتيجية لها قوامها ومميزاتها وهي الإيجاز في الكتابة لذلك نجد أن القصص - القصائد قصيرة جداً، ومن هنا تلك التسمية التي يفضلها بعض النقاد وهي القصة القصيرة جداً.

2 - الحدث في القصة - القصيدة مقتضب وكثيف وهو أشبه بالرعشة أو الومضة تنبثق لتلمع خطفاً، وهكذا يولد الحدث موجزاً لامعا كالبرق، ويتبلور في إطار كلي منسجم هارموني لا التواء فيه ولا منعرجات. حدث مقتضب موجز كلي واحد ويكاد يكون واحدا يشع في لمع تتضام فيما بينها وتنصهر في بوتقة واحدة كلية.

يأتي الحدث في القصة - القصيدة موجزاً لأنه لا وقت للتفاصيل حتى الضروري منها. وتحوم بنية النص الحدثية حول محور عليه تدور كل لمع الحدث إذا ما انبثق عن الحدث الواحد لمع تتشظى لتنصهر..

3 - أما الشخصيات فهي قليلة جداً. شخصية واحدة أو شخصيتان يدور الحدث حولهما ولا تنهضان بأعباء ثقيلة كما هو الحال في القصص التقليدية. كل ما هنالك فعل واحد أو أفعال قليلة جداً تسم الشخصية بميسم الالتباس أكثر من ميسم المباشرة والوضوح. والالتباس سمة إيجابية في القصة - القصيدة لأنها تجعل الهوية شاملة كلية إنسانية عامة.

4 - الزمان في القصة - القصيدة ومضة أو لحظة مهما استوعب من «وقت»، فالفصول في قصة (أنا وهي.. وزهور العالم) ومضة تشع في زمن القصة

لتشكل المفارقة الدلالية، تلك المفارقة التي تخلق للنص خصوصية الجمالية على مستوى التشكيل والدلالة.. زمان أقل ما يقال عنه بأنه يكتسي وظيفة في بلورة الرؤية الفكرية والجمالية.

5 – المكان في هذه القصة – القصيدة فضاء مفتوح على العالم كله لكنه موجز في مفردة واحدة «الحديقة» هذه الحديقة التي تحتوي على زهور العالم. إن جمالية المكان مستمدة من رحابته الجمالية ووجازته التشكيلية. فمفردة واحدة كافية لخلق التوتر الدلالي الذي يعمل القارئ على تخفيفه بالبحث عن الدلالة السرية الثاوية في «مغزى» المكان. كل شيء في القصة – القصيدة – بما فيه المكان – يعمل على بلورة جمالية الكتابة القصصية.

6 – تبدو الرؤية السردية متميزة، حتى ليصعب تصنيفها في إحدى الرؤى الثلاث المشهورة في هذا المضمار، لكننا مع ذلك آلينا إلا أن نميز جمالية هذه الرؤية، فاستبصرناها تندرج في إطار السارد المشارك في الحدث الذي يعرف ما يجري كل ما يجري وليس هناك أشياء كثيرة تجري على كل حال.

7 – إن ما يميز البنية السردية في هذه القصة–القصيدة هو غنائيتها وانطواؤها على وحدتين سرديتين أو متواليتين موجزتين، وإذا كانت القصة – القصيدة كلها تتكون من تسعة عشر سطراً، فإن البنية تتوزع على دفقتين لغويتين تتشكل الدفقة الأولى من ثلاثة عشراً سطراً، والثانية من ستة سطور فقط.

ويمكن القول بإيجاز، بأن جمالية القصة – القصيدة تعتبر تنويعاً في الكتابة القصصية الحداثية، وهي جمالية على قدر عال من الأهمية.

الهوامش

(1) القاهرة، دار شرقيات، ط 1 ، 1994.

(2) حديث مع منتصر القفاش، «قصة» مجلة غير دورية، العدد الأول، 1986، القاهرة، انظر المرجع السابق، ص: 12.

(3) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية.. ص: 10.

(4) د. نعيم اليافي: «نظرية الأجناس الأدبية وتقنيات القصة القصيرة المعاصرة في سورية - تحديدات أولية»، في مجلة «البيان» الكويت، العدد 299، يونيو 1995، ص: 21.

(5) نفسه، ص: 21

(6) نفسه، ص: 21.

(7) نفسه، ص: 29.

(8) نفسه، ص: 29.

(9) نفسه، ص: 31.

(10) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية.. ص: 15.

(11) نفسه، ص: 14.

(12) نفسه، ص: 17.

(13) نفسه، ص: 19.

(14) هي القصة الأخيرة من مجموعة تحمل العنوان نفسه، انظر يحيى الطاهر عبدالله: الكتابات الكاملة، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط 2، 1997، ص: 176-177.

(15) يوري لوتمان: «النص الفني - النسقية والفو-نسقية»، ترجمة عزيز توما، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 13، 1994-1995 ص: 114.

(16) يحيى الطاهر عبدالله: الكتابات الكاملة، ص: 176.

(17) يحيى الطاهر عبدالله: (أنا وهي.. وزهور العالم).. الكتابات الكاملة، ص: 176.

(18) نفسه، ص: 176.

(19) نفسه، ص: 176.

(20) نفسه، ص: 176-177.

(21) نفسه، ص: 177.

(22) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة - سلسلة مشكلات فلسفية، عدد 7، القاهرة، مكتبة مصر، دون طبعة ولا تاريخ، ص: 7.

(23) نفسه، ص: 160.

(24) إنريكي أندرسون امبرت: القصة القصيرة - النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، دون طبعة، عام 2000، ص: 326.

(25) المرجع السابق، ص: 328.

(26) انظر مقالة الأستاذ عبد العالي بوطيب: «إشكالية الزمن في النص السردي»، مكناس، مجلة مكناسة، عدد مزدوج: 4-5/1990-1991، جامعة مولاي إسماعيل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

(27) نفسه، ص: 37.

(28) إدوار الخراط: «على سبيل التقديم - ملف الأدب في مصر الآن» قبرص، مجلة الكرمل، العدد 14/1984، ص: 6-7.

29) Francis Vamoya : Le récit filmique : éd, seuil, p : 168.

نقلاً عن عبدالعالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 37.

(30) يحيى الطاهر عبدالله: أنا وهي وزهور العالم: الكتابات الكاملة، ص: 176.

(31) نفسه، ص: 176-177.

(32) نفسه، ص: 177.

(33) انظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية – بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1/1996، ص: 117 وما يليها.

(34) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان – سلسلة مشكلات فلسفية 2، القاهرة، مكتبة مصر، دون طبعة ولا تاريخ، ص: 122.

(35) نفسه، ص: 119.

(36) د عبدالعالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مرجع سابق، ص: 37.

(37) انظر د. يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، دمشق، الأوائل للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004، ص: 25 ومايليها.

38) Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, Paris, Quadrige PUF, 4ème édition, Mars 1989, p : 168-190.

(38) جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، الدار البيضاء، بيروت المركز الثقافي العربي ط 1/2000، ص: 83.

39) Wayne G. Booth : Distance et point de vue, in-poétique du récit, Paris seuil, 1977 p : 94-95.

نقلاً عن حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط/1 آب 1991، ص: 49.

41) J. L. Dumortier et Fr. Plazanet : pour lire le récit, ed Duclot 1980, p : 117.

نقلاً عن حميد لحمداني المرجع السابق، ص: 49.

* * *

عبدالرحمن منيف والطموح إلى رواية عربية جديدة

مصطفى العزوزي

أما قبـل:

إن الـروايـة الجـديـدة فـي نـظـر الـكـاتـب الـفـرنـسـي أ. ر كـريـيـي: «لا تـهـتـم إلا بالإنسان ووضعيته في العالم[1]، هذا ما عبر عنه هذا الناقد في كتابه «من أجل رواية جديدة» في الوقت الذي يتساءل فيه رجب إسماعيل بطل عبدالرحمن منيف في رواية «شرق المتوسط» كيف يجب أن تكون الرواية؟.. فيجيب نفسه بأنه يريدها أن تكون جديدة وأن يكتبها أكثر من واحد، حتى الأطفال الصغار، وأن تتحدث عن أمور مهمة، والأفضل أن تكون مزعجة وأخيراً يريدها أن تكون بلا زمن.

1 - إرادة الكتابة أو الرغبة في الوجود:

في رواية شرق المتوسط نلاحظ أن الأحداث وهي تتوالد، تتطور، وتتنامى، تحمل معها جسد البطل المنهوك رجب إسماعيل متوجهة به إلى نهايته،

إلى مصيره المحتوم، إلى الموت. لقد كان هذا الأخير متأكداً من هذه النهاية مقتنعاً بها ولكنه كان يعتبرها تهميشاً لشخصه وطمساً لوجوده.

في قلب بنية هذا الصراع بين الوجود والنفي، يلتزم رجب إسماعيل، بالكتابة لكي يفرغ فيها ومن خلالها حقده الدفين، وأن يعلن للعالم عن حائق قسرية تتعلق بالتعذيب، الحرمان، القمع، الآلام. ولكن في هذه اللحظة بالذات تبدو له الكلمات لا جدوى لها؛ فهي بالنسبة له أصبحت: «كأوراق الشجر في بداية الخريف، صفراء، ضعيفة، حتى إذا صفعتها الريح تطايرت ثم ديست بالأقدام» ص: 169. ولكنه يستغرب في نفس الوقت كيف تدفعه الآن اللحظات المرعبة بكل قوة لكي يكتب، وهكذا بدأ يكتب، بالرغم من شكوكه في جدوى الكتابة وأهميتها، إنه لا يعرف أي أثر ستحدثه الكتابة، إن كان لها من أثر، في نفوس قارئيه.

ولكن إذا كانت الكتابة وسيلة للتعبير عن الآلام التي عاشها، فهي أيضاً وسيلة، وبالضبط، لتمديد وجوده في هذا العالم، إذا كان لابد أن يرحل عنه بصفة نهائية، إنها أيضاً نداء ذكي إلى جميع الكتاب بأن يتخلصوا من ترددهم، وأن لا ييأسوا أبداً من دور الكلمة، لأن: «العالم لم تغيره إلا الأفكار، أي الكلمة» ص: 15.

ولكن أيضاً لأنه سيكون هناك «مكملون» سيتبعون نفس الطريق ويستأنفون مشروع الكتابة الذي بدأه البطل. وهنا يمكن القول بأن هذا الأخير كإنسان واحد، كفرد، غير قادر على تغيير المجتمع لوحده، ولكن فكرة التغيير، على الأقل، حاضرة وموجودة، ومن هنا فليس هناك استسلام ولا ينبغي أن يكون، فالبطل يمكن أن ينهار في لحظة معينة، كما يمكنه أن يسقط، ولكنه لا ينتهي، لأن كتاباته شاهدة على استمراره، ومن ثم على حياته ووجوده المعنوي بالرغم من غيابه الجسدي والمادي.

وهذا بالضبط ما تعكسه لنا حالة رجب إسماعيل في رواية شرق المتوسط، فهذه أخته أنيسة التي تعتبر هي أيضاً بطلاً واستمراراً للبطولة بعد رحيل أخيها المادي، تخبرنا أنه: «لو كان رجب حياً لكتب لكم رواية» ص: 171. ولذلك فهي لا تجد تكريماً لذكراه إلا أن تهرب الأوراق التي عاد بها أخوها رجب إسماعيل من وراء الحدود وتنشرها هناك كما هي. ونفس الفكرة نجدها في رواية «الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»، وذلك عندما رحل طالع العريفي أحد أبطال هذه الرواية، فإنه قبل أن يغادر هذه الحياة سلم المشعل لبطل جديد، هو عادل الخالدي الذي أحس، هو الآخر، أن الأوراق

التي تركها عنده طالع العريفي موجعة، ولذلك قرر نشرها.

ومن هنا يمكننا القول بأن الكتابة الروائية عند منيف تكتسب بعداً وجودياً، باعتبار أنها تمكن الحقيقة من الظهور، ومن أن تعرف، وهكذا، فعندما يعلن البطل عن رغبته في الكتابة، فلأنه يريد أن يعبر عن رغبته في الوجود، فلسان حاله يقول: «أنا أكتب إذن أنا موجود» على غرار الكوجيتو الديكارتي: «أنا أفكر إذن أنا موجود»، وبالتالي توجد الحقيقة وتعرف.

ولذلك، إذا كان موضوع الكتابة في رواية شرق المتوسط لم يظهر إلا في الصفحات الأخيرة من هذه الرواية، فإنه على العكس من ذلك، في الرواية الثانية ظهر موضوع الكتابة في الصفحات الأولى من هذه الرواية، الشيء الذي يدل على أن الرواية السابقة – وقد يكون هذا أحد الأسباب – لم تكن كافية بالمقدار الذي تعبر به عن فكر الكاتب كله، فالرواية التي تلتها جاءت إذن بهدف تكميل مشروع الكتابة الذي بدأته الرواية السابقة، أو لعل الكاتب قدر أن العمل السابق ينبغي إعادته، ليس لأن روايته الأولى لم تكن جيدة، ولكن لأنها لم تؤد إلى التغيير المنشود في العقليات، الشيء الذي دفعه كما يقال إلى «تعميق المسمار!».

2 – مشروع رواية جديدة:

في روايات منيف، نلاحظ أن الشخصية الروائية/ البطل هو الذي يقترح النموذج الروائي الذي ينبغي أن يتطلع إليه الكاتب، وهذا النموذج عبارة عن رواية مكتوبة من طرف مجموعة من الأشخاص، رواية تتحدث عن أمور وأشياء ووقائع مهمة ومزعجة، رواية لا تتقيد بزمن معين.

وإذا كان البطل مهووساً بخلق رواية جديدة، فهو يريدها عربية، رواية تنفلت من عقال الشكل الروائي التقليدي، وتستفيد من الأبحاث والدراسات التي أجريت في الغرب في هذا المجال، ولكن رواية تحتفظ بهويتها الخاصة وفضائها العربي الخاص.

فهم تأسيس رواية عربية وتطويرها وتجديدها في نظر منيف، يجب أن يعتمد على تقاليد محلية، مع الاستفادة من التراث العالمي، وكان منيف، هنا، ينتقد بأسلوب ذكي بعض الكتاب الذين لا يهتمون حقيقة بالمشاكل المحلية، إن هؤلاء في نظره قد جرفهم تيار موجة الرواية الجديدة كما توجد في الغرب، وأنهم نسوا الخصوصيات التي تميز العالم العربي عن الغرب، إن هؤلاء الكتاب يعتبرهم منيف منشغلين بمشاكل الآخر، ونسوا مشاكلهم، ولهذا السبب فهو

يصفهم، في كثير من الأحيان، بأنهم كمن: «يستعير أصابع الآخرين»[2].

ولكن دون أن يتجاهل أهمية التراث العالمي، يتساءل منيف كيف: «نعطي لصوتنا نغمه الخاص لكي يتميز بوضوح حين تسمع الأصوات»[3]. إن منيف يؤمن بأنه لا ينبغي ستر المشاكل الأكثر أهمية والتي تستحق المعالجة بحق، فقط: «من أجل إدهاش الآخر أو من أجل إظهار الشجاعة له، كما لا ينبغي للكاتب أن يفتخر بتأخر وطنه، أو يجعل من هذا التأخر وسيلة لتسلية الآخر»[4]، إن القاعدة في نظر منيف هي أن يتوجه الكاتب إلى أبناء وطنه بالدرجة الأولى، دون أن يخجل من هذا التأخر، بل ينبغي للكاتب أن يلتزم بكل المشاكل المرتبطة بهذا التأخر، إن هذا النوع من الكتابة في نظر منيف: «يلاقي اهتماماً كبيراً من القراء، ويحظى باهتمام الدارسين الأجانب، خاصة الذين يريدون بصدق معرفة هموم شعوبنا وطموحاتها»[5]. إنها دعوة صريحة للاهتمام بهموم الإنسان العربي في هذا الزمن، وإخباره بما يدور حوله بمنهج لائق، وأسلوب جاد، مسؤول وجديد. ومن هنا ينبغي الاستلهام من تاريخه وتراثه الخاص. إلا أن الاستلهام من التاريخ لا يعني الرجوع المباشر إلى نصوص محددة، وإنما هو استلهام للجو وللمناخ وللحالة النفسية التي تفرض هذا المنهج أو ذاك في التعامل مع المادة الروائية.

3 - رواية متعددة الأصوات:

في كتابه «جماليات ونظرية الرواية» يعرف ميخائيل باختين تعدد الأصوات بأنه: «وضع مجموعة من الأصوات.. والوعي.. مستقلة وغير متقاطعة»[6]. وفي روايات عبدالرحمن منيف يأخذ تعدد الأصوات ثلاثة مظاهر، المظهر الأول، ويتجلى في كتابة رواية واحدة من طرف كاتبين، كما هو الشأن بالنسبة، مثل، رواية «عالم بلا خرائط» التي كتبها عبدالرحمن منيف بالاشتراك مع الروائي والشاعر الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، ويعتبر منيف هذا النوع من الكتابة إضافة جديدة للرواية العربية، لأنها كتبت من قبل شخصين من جهة، ولأنها تهدف إلى تكسير الصوت الوحيد للكاتب الوحيد من جهة أخرى. علمنا بأنها ليست هي أول رواية عربية يشترك فيها كاتبان من أصول مختلفة، ففي هذه الرواية، يغيب صوت الكاتب الوحيد، ولعل هذه الرواية تتناول قضايا لم يكن من السهل لأحد الكاتبين أن يقترب منها بشكل منفرد، وبالتالي، فهذا النمط من الكتابة: اشتراك روائي وشاعر في كتابة رواية، مثلاً، يمكن اعتباره مهماً وجديداً، باعتبار أن الاختلاف الثقافي بين الكاتبين

سيغني الرواية ويزيد في ثرائها شكلاً ومضموناً.

ولذلك فحينما نقرأ روايات جبرا إبراهيم جبرا، مثلاً: «صيادون في شارع ضيق» أو «السفينة» نلاحظ فعلاً أن هذا الكاتب يختلف عن عبدالرحمن منيف، باعتبار وجهات النظر لكل منهما، فجبرا إبراهيم جبرا كشاعر ثم روائي يتميز بهم فلسفي وجمالي للعالم، أما منيف فهمه ديمقراطي، وطني وسياسي بالدرجة الأولى، حيث الاحتفاء بالمواطن البسيط وتعظيم الأبطال المجهولين. فهو يتحدث عن هؤلاء بكل احترام وتقدير، لأنهم في نظره مناضلون حقيقيون، كعساف الفهد بطل رواية «النهايات» وإلياس نخلة بطل رواية «الأشجار واغتيال مرزوق». ولكن وبالرغم من أن الكاتبين يمثلان موقفين، وبالتالي وجهتي نظر مختلفتين، فإن عملهما المشترك هو عمل متكامل يؤسس نظرة عامة شاملة للواقع. كما يساهم في خلق رواية عربية جديدة، متعددة الأصوات.

وأما المظهر الثاني لتعدد الأصوات، فإنه يبرز من خلال مشاركة شخصيات الرواية في كتابة هذه الأخيرة والتنظير لها. ففي الرواية هناك إنسان يرى، يشعر، ويتخيل، إنسان يوجد في الزمان والمكان، ويمكن أن يكون أي شخص، وبالتالي فالكتابة الروائية تأخذ، إذا صح التعبير، شكل «ورشة عمل جماعية» حيث يساهم فيها مجموعة من الأشخاص، معبرين من خلال الكلمة عن ألم الإنسان، لأن عذاب الكلمة في رأي منيف: «أقسى من أن يتحمله إنسان بمفرده»(7). ولعل هذا ما دفع منيف إلى التفكير بهذه الطريقة، بأن يتكلم عدد من الناس في وقت واحد وبأصوات مختلفة وبعد أن يتكلموا دون رابط، دون نظام ليكن أي شيء، هل ما قالوه رواية أم هذيان، هذا لا يهم في نظر منيف، وهو ينظر لرواية متعددة الأصوات.

فمنيف هنا يريد أن يعطي لكل شخصية الحرية في التعبير، في الحديث عن نفسها بصوتها الخاص بدون نيابة أو استبدال، حالة يمكن تفسيرها بنوع من الديمقراطية على المستوى السردي. فكيف ما كانت الشخصية فإنها تجلب للرواية خطابها الفكري الخاص. ولعل هذا ما دفع رجب إسماعيل بطل رواية «شرق المتوسط» أن يقترح على أخته أنيسة كتابة رواية، ليس وحدهما فقط، بل يريد أن يشارك في كتابتها حتى الأطفال الصغار، فتمنى أن يكتب ابنها عادل، ولو كتب زوجها حامد، فإن ما سيكتبونه سيكون جديداً وجميلاً، وهكذا فإن الطفل الصغير عادل كتب بكل بساطة وإخلاص، وبراءة وشجاعة وهو يعرض ما يشعر به مخبراً خاله رجب بأنه: «لم يسمع

بقائد انتصر بالكلمة، وبأن السيف وحده هو الذي يحقق النصر، هكذا قال لهم معلم التاريخ في المدرسة»[8]، ولهذا السبب عندما لاحظ الطفل الصغير عادل بأن إلقاء القبض على أبيه حامد، وموت خاله رجب إسماعيل ليس من العدل في شيء، استنتج أن العدل هو أن يهدمَ السجن ويُخرج أباه منه.

وأما بخصوص مشاركة والده حامد في الكتابة، فإن رجب إسماعيل يقول عنه قبل وفاته بأنه لم يكتب له شيء سوى كلمة كبيرة في منتصف صفحة بيضاء، بأن: «الكلمة آخر سلاح يمكن أن ألجأ إليه» ولكن هذه الشخصية التي كانت زاهدة في البداية من جدوى الكلمة ولا تهتم بالسياسة، قررت في الأخير أن تستمر في نفس الطريق التي كان عليها البطل، طريق النضال، وبدأ يلعب حامد نفس اللعبة التي كان يلعبها رجب إسماعيل.

وأما المظهر الثالث من تعدد الأصوات، فإنه يتجلى من خلال تناوب ساردين، كما هو الشأن بالنسبة لرجب إسماعيل وأخته أنيسة في رواية «شرق المتوسط» التي تتكون من ستة فصول حكيت بالتناوب بين أنيسة ورجب، ففي نظر هذا الأخير أن أخته كتبت أكثر مما قدر هو، وأكثر مما ينبغي، أن أنيسة لم تعلن عن موت أخيها فقط وإنما أعلنت عن مشروع كتابة رواية، فهي تخبرنا بأنه: «لو كان رجب حياً لكتب لكم رواية أو أي شيء تستمتعون به وأنتم تقرأونه»[9]، ولذلك فإنها وفاء لذكريات أخيها رجب سفرت وثائقه خارج الحدود كي تنشرها هناك وترى النور. وهذا بالضبط ما وقع مع عادل الخالدي وطالع العريفي بطلا رواية «الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» حيث ساهما معاً في كتابة رواية هي رواية «الآن... هنا» نفسها التي قدم فيها كل منهما شهادته الخاصة.

إن منيف هنا يدعو إلى تعدد الأصوات، فتكون الكتابة الروائية عبارة عن استلهام للذاكرة الجماعية بتعدد أصواتها ولغاتها. إلا أن تعدد الأصوات لا يقصي الجانب الأصيل والجمالي للرواية الجديدة. ومن جانب آخر، وبواسطة صوت بطله ينتقد الكاتب ضمنياً الرواية الكلاسيكية التقليدية، ذات الصوت الواحد والوحيد: صوت الكاتب.

إلا أن الرواية الجديدة التي يحلم بها البطل لا تهتم فقط بمسألة تعدد الأصوات والذي يمتاز به الأسلوب الروائي لدى منيف، هناك عناصر أخرى تتميز بها، كاستثمار أجناس أدبية أخرى مثل الشعر، المثل، التقنيات السردية، المسرح، السينما، الرسم، الفنون الجميلة وغيرها من النصوص، كما سنرى ذلك لاحقاً.

4 - موضوع مهم ومزعج:

إن الإرادة في كتابة رواية جديدة لا تتحدد في كيفية استثمار شخصياتها، فهناك أيضاً اختيار الموضوع، يعني التيمة الرئيسة للقصة، ففي جل رواياته يعطي منيف أهمية كبيرة والأسبقية لموضوع السجن، غير أن الحديث عن هذا الأخير يثير ليس فقط مواضيع الشجاعة، الجرأة والمعرفة، ولكن يثير أيضاً موضوعاً كبيراً ألا وهو موضوع التحريض على الكتابة. ولعل هذا هو السبب في أن يختار منيف لروايته «الآن... هنا» بطلين مثقفين، لعل أحدهما يحرض الآخر على الكتابة، حيث إن أحدهم لم يكن في البداية يؤمن بجدوى الكلمة والكتابة، ولذلك فهو يتوجه إلى البطل الثاني يسأله ما إذا كانت الكلمة تستطيع أن تواجه الرصاصة، وهل تستطيع الأوراق أن تحرر سجيناً واحداً.

إن هذا البطل سوف يقتنع مع مرور الزمن فيعبر عن اقتناعه بعدما استطاع البطل الأول إقناعه ويحمله على الكتابة، ولذلك قرر أن يعيد الكتابة مرة أخرى وثالثة لكي يعرف الناس ما هو السجن، وحين يعرفون حقيقته لابد أن ينتهي عصر السجون. إن كون البطل مقتنعاً، هو نوع من التحريض الواضح على الكتابة كي يكتب الآخرون، بدون تردد، وفي موضوع هذا الزمن الحقيقي، والذي هو السجن. فالسجن في روايات منيف لا يعني الجدران الأربعة التي يسجن فيها الفرد، هناك سجون أخرى يكون الفرد ضحيتها، وهي سجون معنوية أكثر مما هي مادية، كسجن النفس، والفكر، والتاريخ، والأهواء، والشهوات، وغيرها من السجون التي تأسر الإنسان أو يأسر الإنسان نفسه داخلها.

وهذا ما يخبرنا به البطل حينما كان يحتاج إلى من يدفعه إلى الكتابة ويحرضه عليها والتركيز على موضوع معين، لعله يكتب شيئاً مفيداً، أما أن يبقى كما يقول البطل: «كالعصفور يتنقل من غصن لثانٍ موهماً نفسه بأنه يقوم بعمل نافع، فإنه لا يزيد من كونه يدحرج البرميل ولن يصل إلى نتيجة» ص: 309.

إن عنصر التحريض، هنا، يبدو كأنه ليس فقط وسيلة للكتابة، ولكن أيضاً طريقة لتركيز اهتمامه كله على المواضيع المهمة، فالبطل يريد تجنب الوقوع في دوران الدوامة واختيار وتحديد الموضوع والالتزام به، إنها ربما طريقة لانتقاد الكتاب الذين لا ينشغلون بالمواضيع الحقيقية التي يفرضها الواقع.

وهنا ينبغي أن نتفاهم أيضاً حول تعبير «الموضوع الحقيقي»، فموضوع السجن في رواية ما، هو موضوع مجتمع في

العالم المعاصر. إن الحديث عن السجن بكل ما تتضمنه هذه اللفظة من معنى: استغلال للسلطة، تعذيب، قمع حريات، هوى، فكر...، بهذا المعنى وفق السياق العربي الحالي، فإن السجن هو موضوع حقيقي للرواية، ولكن من دون شك ليس الموضوع الوحيد.

إن هذا النقد وهذا التشهير يبلغان قمتهما عندما يعلن عادل الخالدي بطل رواية «الآن.. هنا» بأنه: «يمكن للآخرين أن يكتبوا في مواضيع عديدة، مثلاً عن الحب في ضوء القمر، عن تسلق الجبال، أو كيف يصبح الإنسان ثرياً وسعيداً، أما نحن فقد تخصصنا في موضوع واحد ولا نستطيع أن نتركه لأنه لاصق بنا، وهو علامة فارقة لنا، وعنوان لعصرنا الذي نعيشه، هذا الموضوع هو السجن» ص: 66. إنها طريقة في القول بأن الكتاب الذين لا يعالجون مواضيع الساعة الحقيقية، سوف لن يصلوا إلى أية نتيجة وبالتالي إلى أي تغيير إذا ما انشغلوا بمواضيع أخرى ونسوا المواضيع الحقيقية الحالية.

ولعل هذا هو السبب في كون الصفحات التي كتبها طالع العريفي لم تكن لتكتب لولا حضور الشخص المحرض الذي دفعه للكتابة والذي جمعه به الألم في المستشفى بمدينة براغ، إنه عادل الخالدي، هذا الإنسان الذي يقول عنه صديقه بأنه: «لديه قناعة، بل ربما اليقين بأن الكلمة يمكن أن يكون لها تأثير كبير، وبأنها أساس كل تغيير، ويجب أن تكون سلاحاً أساسياً في المرحلة الحالية» ص: 149.

إنها أيضاً طريقة الكاتب لإثارة موضوع تأثير الكتابة على الناس، وأسلوب لدفع المتورعين أو الذين ليسوا مقتنعين بجدوى الكتابة إلى كتابة تجاربهم الخاصة وتقديم شهاداتهم، وعندما تعرف هذه الأشياء، وتنشر، سيكون هناك تغيير كثير. ولهذا فإن عادل الخالدي لم يتوقف عن تحريض طالع العريفي بكل ما أوتي من وسائل التحريض على الكتابة، فقد ظل يلاحظه ويلح عليه من أجل تدوين تجربته عن السجن، وبالرغم من تردد طالع الذي استمر أسابيع عديدة فقد اقتنع في الأخير، وهكذا شارك طالع في مشروع كتابة رواية موضوعها السجن، والتي ليست إلا رواية الآن... هنا نفسها التي لعبا فيها دور الأبطال.

5 - رواية بدون زمنية محددة:

إن البطل يدعو أيضاً إلى رواية خالية من الزمن، إلا أن للزمنية كما نعلم دوراً مهماً في بنية الرواية، بما أنه من خلالها تتكون الحبكة. فالمحكي يمكن فهمه بصعوبة بالغة

بدون إطار زمني، لا يمكن أن نتخيل رواية بدون زمن، أو أن نحكي قصة دون أن نضعها في الزمن بالنسبة لفعل السرد الذي يحمله، وهكذا فكل رواية تخلق زمنها الخاص، حسب احتياجات أحداثها. ثم إن كتابة رواية لا وجود للزمن فيها قابلة لمجموعة من التأويلات، من ضمنها أن الكاتب يرفض أولاً إعادة بناء الأزمان الساعاتية في المحكي، داعياً إلى زمن الذاكرة، والذي ليس زمناً تاريخياً، إنه يهتم بالزمن الإنساني، زمن كما يقول الكاتب الفرنسي آلان روب كرييي لا علاقة له بزمن الساعات أو الروزنامات، وهكذا ففي رواية «شرق المتوسط» يدعو منيف من خلال بطله إلى هدم الزمن التاريخي، ومن ثم إلى تنوع زمني، وفي نفس الرواية يخبرنا البطل أنه إذا ارتبط الموضوع بالأزمان المتعددة، سيكون ذلك شيئاً جديداً وبهذا سننتهي إلى شكل جديد.

وهذا يمكن تفسيره بأن منيف في بحث دائم عن أشكال جديدة للكتابة الروائية، أشكال تمكنه من تجاوز الزمن الثابت والرجوع إلى فترات متعددة، إن مسألة الحديث عن رواية خالية من الزمن من طرف البطل هو في الحقيقة حديث عن رواية لا تتحدد فقط بزمنية واحدة، ولكن زمنية تتحدث عن مجموعة فترات من التاريخ، لأنه حينما تثبت الرواية عند فترة معينة، فإن الرواية تنتهي عند انتهاء هذه الفترة، وقيمتها عندئذ تاريخية وليست حالية.

بالإضافة إلى أن الأحداث هي المهمة وليست الفترات الزمنية التي حدثت فيها هذه الأحداث، ولعل هذا هو السبب الذي دفع البطل في هذه الرواية إلى أن يدعو إلى رواية لا زمن فيها، وإنما تتحدث عن أزمنة عديدة، لا لشيء إلا لأن الروائي لا يريد أن تكون روايته رواية تاريخية، أو أنها تؤرخ لزمن تاريخي معين، وإنما يريد رواية قابلة لقراءات متعددة والتي يمكن قراءتها في أي فترة. وهكذا فالروائي يهدف إلى رواية يكون فيها التاريخ كمبرر ويكون الزمن فيها لا منته، ولذلك نجد في الرواية مثل هذا التعبير: «في أحد الأيام»، أو «في وقت ما» أو ذات صباح «في يوم الأربعاء ذلك» أو «في ذلك اليوم البعيد» أو «تلك الليلة» حيث يكون الزمن خالياً من النظام الزمني التاريخي أو من التناوب الزمني المرجعي (قبل/ بعد)، إنه زمن منسجم مع الفضاء والحدث المسجل داخله، ولكن الزمن هنا ليس معبراً عنه بأوقات وتواريخ محددة، إنه غير محدد وفهمه يبقى، بهذا، معلقاً.

إنه أيضاً زمن جامد، وفي نفس الوقت مشوش في ذاكرة البطل، الشيء الذي

يفسر هذيانه داخل السجن، فيصبح الزمن عنده يشبه المياه الآسنة لا تتحرك، ونثار من الآلام، وهو زمن مضطرب. إنه زمن حاضر وغائب في نفس الوقت، وبعض الأحيان إلى مئات القطع.

إن منيف هنا يريد أن يثير قضية الشعور بالزمن وطريقة اعتماد معايير التقدير التي تختلف حسب حالة الإنسان والمكان الذي يعيش فيه، فالذي ينتظر أن يكون له نفس الشعور بالزمن كما يوجد، مثلاً، مع امرأة يحبها، أو من يتلقى ضربات السوط.

إلا أن هذا التدمير للزمن ليس من قبيل الصدفة أو ذات صبغة مجانية، إن منيف نفسه يعطينا تبريراً لذلك، ففي نظره أن تكسير الزمن، وربما حتى تدميره، مرده إلى المأساة الملهاة العربية الراهنة التي تقتضي إعادة نظر جذري في كثير من المفاهيم، بما فيها الزمن ذاته، ومن هنا جاء استعمال هذه الزمنية التي لا نجدها في الرواية العربية الكلاسيكية، زمنية تتميز بأسلوب تتداخل فيه الأزمان، وينسجم داخلها الماضي، والحاضر والمستقبل، لكي يعطي نصاً منفتحاً يقصي كل الحدود الزمنية.

وهكذا، فهذا الاستثمار للزمن يأتي تعبيراً عن وضعية في فترة عربية معينة تفرض، ليس فقط تقطيع الزمن أو استعمال أساليب غير اعتيادية، متميزة وقوية تشهد على واقع الحاضر.

ففي الواقع العربي الحالي في نظر منيف تلتقي المتناقضات، الغنى الفاحش للفرد، مقابل موت محقق للملايين من الناس، هذه الحروب الغبية بين الإنسان وأخيه الإنسان. إن الزمنية كما نلاحظ، هي إذن هنا مرتبطة ارتباطاً قوياً مع الواقع العربي الحالي الذي دفع الكاتب لتحطيم وتدمير الزمنية داخل الرواية، كما دفع البطل هو الآخر لرفض هذه الزمنية. وهو رفض للوضعية الحالية، الشيء الذي يفسر ارتباط الكاتب بالزمن الحاضر باعتبار أن المحكي قد تضمن المعينة الزمنية Deictique temporelle والتي تعبر عن «الآن» بكثرة، والذي يرتبط بفضاء الإنجاز الزمن الحاضر، Espace topique الذي هو باريس، فالبطل يخاطبنا قائلاً: «تدركون وأنا أروي لكم الآن أنني حر طليق وأنني أقيم في باريس» الآن هنا ص: 474، حيث يبدو أن الحاضر يتحدد بواسطة حالة الفعل المستعمل.

ولعل هذا ما يفسر استعمال الألفاظ التالية:: أروي، أقيم، تدركون، وبخاصة على المستوى التركيبي، واستعمال التعبير التالي: «في اللحظة التي أتكلم فيها»، لأنه: «ليس هناك معيار آخر أو تعبير آخر من أجل تعيين

الزمن الذي نحن فيه، إلا باعتباره الزمن الذي نتكلم فيه، فبمقدار ما تكون هناك إمكانية لتقطيع الزمنية، بمقدار ما يجب أن نعرف أي زمن نريد»(10)، وبالتالي فمنيف لا يبحث فقط عن أشكال جديدة لاستثمار الزمن، ولكنه يبحث عن الزمن نفسه، ومن هنا استعماله لأسلوبه الزمني، حيث يلتقي فيه زمن اللحظة الحالية، مع زمن الذاكرة المتزاوج مع أحلام زمن المستقبل.

6 – الحوار الروائي:

في روايات منيف يعتبر الحوار جزءاً من تكوين البنية الروائية، إنه: «عنصر أساسي من خلاله تتحدث الشخصيات بتقليد للحياة التي لا يوجد فيها محكي ولكن توجد فيها محادثات»(11)، إنه أيضاً، وسيلة من خلالها يسمح الكاتب لنفسه أن يمرر أفكاراً يريد الدفاع عنها. في روايات منيف للحوار بين الشخصيات ضروراته الخاصة وأهدافه، سواء في تكوينه اللغوي أو في تكوينه الروائي المأساوي.

لنتأمل هذا الحوار في رواية «الآن... هنا» عندما أراد السجناء كتابة مسرحية ولعبها داخل السجن في المقطع التالي:

– تساءل رضا بمكر:
– «ما اسم المسرحية؟..»
– رد صابر بمكر موازن:
– قتل في السجن على غرار «قتل في الكاتدرائية»
– قتل في السجن!
– عنوان غامض
– قال في سجن القليعة
– كيف قتلوا فلان؟
– لماذا قتلوا فلان؟
– قتل في النهار، قتل سجين، السجين
– القتيل!...
– هذه عناوين تقليدية، لأنها مألوفة ولا تشي بالقاتل
– المهم فضح القاتل!..
– هكذا قال صابر تعقيباً على العناوين التي بدأت تنهال بسرعة وبدأت عناوين أخرى.

ص: 405.

إن هذا الحوار المسرود من قبل الكاتب والمتكلم به من طرف الشخصيات الروائية، هو عبارة عن أسلوب حر وغير مباشر، الهدف منه هو تلوين الصورة الشخصية للمتكلم داخل النص، عندما يكون في حوار، كما يمكن أيضاً من إبراز قيمة الشخصية وكلماتها الخاصة، وفي هذا النوع من الحوار، فإن الكاتب كما السارد يختفي تقريباً كلياً، حيث توجد الشخصيات مع بعضها وجهاً لوجه، بدون وسيط، وبدون تدخل، ولا تفسير أو تعليق أو تأويل من طرف الكاتب أو من قبل وسيط سردي ضمني.

إنه حوار يترك فيه الكاتب، عن طواعية، الفرصة للقراء لاكتشاف ظروف حدوثه، مضمونه ومعناه، وبالجملة السياق التاريخي وسياقه المشهدي الروائي، ولهذا السبب فإن هذا النوع من الحوار في نظر كثير من النقاد العرب المعاصرين جد متقدم وأكثر تطوراً في البنية الروائية، إنه يهدف إلى بناء رواية عربية جديدة معاصرة ترفض تماماً التقنيات السردية الكلاسيكية، وخصوصاً النظرة الخارجية للشخصيات، إنه يشبه الحوار المسرحي، باعتبار أن التقابلات بين الشخصيات تعين على خلق الحركة، وإنعاش النص، وتنويع الإيقاع، وتضخيم الشدة INTENSITE وأيضاً على اللعب والحركة اللذين يتشكلان حالات أساسية في العمل المسرحي، لأن ما يميز الحوار المسرحي على الأشكال الأخرى من الحوار الأدبي هو: «السرعة، التوتر الشديد أو الشدة»[12]، وهذا ما توضحه لنا تتمة الحوار السالف الذكر كما يلي:

– رد صابر بمرح:

– أنا من المسرح السنفوني يعني لازم الكل يشارك!..

– قال رضا بجدية:

– تعبير من هذا النوع لا يطلق أصلاً على المسرح وأنا ضد الاستهتار بالمصطلحات، حتى ولو من قبيل المزاح.

– قال نجيب

– نقطة نظام يا شباب.. لقد تشعبت المواضيع وتداخلت ولذلك لابد من العودة إلى جدول الأعمال ص: 405.

في هذا الحوار كل فرد من المحاورين مغتر بنفسه ومعتز برأيه، إنه حوار تلعب فيه كل شخصية دور البريء، حوار موسوم بالنفاق والمظاهر الزائفة، من القاتل؟ لماذا حدث القتل؟ الإجابة.. مجهول ضد مجهول: القاتل مجهول لأن الكل يلعب دور البريء!..

إن إدخال السياسة في المسرحية هي وسيلة لانتقاده أكثر وعن قرب، وأن يكشف عن المظاهر الخادعة والمزيفة عند السياسي، فالقتل هنا يمكن أن يكون مادياً، كما يمكن أن يكون معنوياً: قتل لبعض القيم، كالحرية، الديمقراطية، الكرامة، وحقوق الإنسان.

إن المسرح هنا ما هو إلا صورة للحياة السياسية العربية، هو رمز لمسرح كبير يلعب على المستوى السياسي، شخصياته الأساسية هم السياسيون والممثلون هم رجال السياسة أنفسهم، مسرح حواره يدور حول المأساة، حوار تناضل فيه الشخصيات فيما بينها بالكلام، ولكن المشادات والصراع تميزهم، ولعل هذا كان سبباً في ذكر المسرحية الشهيرة «قتل في الكاتدرائية» لصاحبها توماس ستيرن

إيليوت، مسرحية مواضيعها الأساسية تدور حول الصراع والجرائم السياسية.

إن منيف، وهو يستعير موضوع وعنوان هذه المسرحية، وبخاصة تقنياتها في الحوار، كان يهدف ليس فقط إلى انتقاد الواقع العربي وتناقضاته، ولكن أيضاً كان يهدف إلى الاستفادة من الفنون العالمية ومن الأجناس الأدبية الأخرى كالمسرح هنا.

إن التحاور أو الحوار مع النفس، والذي يسميه دومينك مانكونو: «شكل من أشكال الخطاب موجه من الشخصية إلى نفسها». فعبر هذا النوع من الحوار مع الذات تكشف لنا الشخصية عن أحاسيسها وتعبر عن فكرها بكل حرية.

7 – الحوار الداخلي أو المونولوج:

وكما أن الحوار بين الشخصيات تقنية روائية، فإن الحوار مع النفس هو تقنية أيضاً يستعملها منيف في أغلب الأحيان في رواياته، إلى حد يمكن تصنيف بعض رواياته إلى روايات حوارية Dialogique مع النفس قبل كل شيء. كما هو الشأن في رواية «قصة حب مجوسية» ورواية «حين تركنا الجسر» حيث يبدو أن المحكي في هذه الروايات مغلق داخل وعي الشخصية التي تحاور نفسها بنفسها.

وفي هذا النوع من الحوار، نميز بين نوعين من الحوار مع الذات، والحوار مع الطبيعة وأشيائها. إن أغلب الشخصيات التي قدمها لنا منيف في رواياته هي شخصيات مقموعة، محرومة، منهزمة وخائبة، تعيش في مجتمعات تسيطر عليها الدكتاتورية السياسية، مجتمعات الفرد فيها ممزق وليس له الحرية في أن يعبر بصوته عن نفسه.

ولهذا السبب، وعندما لا تجد هذه الشخصيات قلوباً فتفتح لها قلوبها أو آذاناً فتسمعها صوتها، فإنها تتوجه إلى نفسها، وهكذا في رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» يحاور منصور عبدالسلام نفسه، قائلاً: «بعد ثلاثة أيام تلبس معطفاً أزرق وتحمل فأساً صغيراً وتبدأ.. حاول أن تصبح إلياس نخلة جديدة.. لماذا لا تصبح فيلسوفاً يا منصور؟ لو فكرت جيداً لاستطعت أن تفهم جيداً لماذا يطارد إلياس نخلة، لماذا قطعوا أشجاره.. وأنت لماذا أصبحت يابس الرأي، وترفض أن تعيش مثل الآخرين.. ولكن عن أي آخرين تتحدث؟..»، ص: 243.

فال «أنا»، هنا، هي في نفس الوقت مرسل ومرسل إليه، متلفظ ومتلفظ له، باث ومستقبل. ففي هذا الحوار تبدو الشخصية قلقة وحزينة، فالذين تريد الشخصية أن تتحدث إليهم، وتقول لهم ما يجول بخاطرها وقلبها غائبون، وفي هذا الغياب الشامل

تتوجه الشخصية إلى نفسها، إنها شخصية متألمة، وتعطي انطباعاً وكأنها فقدت كل الثقة في العالم الخارجي، إن شخصية من هذا النوع تفر من الآخرين، تبتعد عنهم، لكي تبحث عن مكان في فضاء بعيد ومن أجل التوجه في سرية تامة إلى نفسها، إلى قلبها وإلى روحها. ولأن التوجه إلى الآخرين أصبح مستحيلاً، فإنها ترجع إلى الصيحات الداخلية ولكي تصل الرسالة على الرغم من كل هذا إلى الخارجة. الخطاب المتكون فوق هذا النبر السري، خطاب موجه أكثر إلى القلوب منه إلى الآذان.

وأما بخصوص الحوار مع الطبيعة وأشيائها، ففيه تسر الشخصية أفكارها إلى الطبيعة والأشياء بنوع من الصداقة والحميمية. إنه حوار ينطلق من الداخل إلى الخارج، لكي يرجع إلى الداخل، إنه حوار تكون فيه الـ «أنا» في نفس الوقت مرسل ومرسل إليه مستبدل بواسطة الأشياء التي ربما لها روح ولكن لا تستطيع أن تعبر.

إنها إذن «أنا» الشخصية التي تسقطها هذه الأخيرة على الطبيعة والأشياء، كما يبين هذا المقطع الذي يحاور رجب إسماعيل فيه الطبيعة وأشياءها، وهو على ظهر أشيلوس السفينة المتوجهة به إلى أوروبا قائلاً: «قلت لشيء ما، للبحر، للحاجز، للشمس لا يهم لمن قلت: أريد أن أنسى، أن أتوقف، نهائياً عن استعادة الأيام البائسة» ص: 78. أو حينما يخاطب السفينة قائلاً: «اهتزي أشيلوس.. تحولي إلى حوت.. اقلبي البشر، ازدردي المخلوقات التائهة والذكريات.. ولحظات السقوط.. أتسمعين أشيلوس ما قلت لك؟»، ص: 78. أو عندما يقول لها: «أيتها السفينة أنت الصماء المقطوعة الأذن، لا أظنك تفعلين ما يفعله البشر، أنت تمنحين الدفء والفراش، تمنحين الغذاء ولا تريدين مقابل.. البشر هناك ينتزع من الإنسان كل شيء: الدموع، الرغبة، وحتى الذكريات، ومقابل ذلك يمنحون الإنسان الضرب والألم وحنيناً موجعاً للنهاية والموت» ص: 142.

وفي نفس الرواية يخاطب رجب إسماعيل أثناء سجنه، قائلاً: «لن أتركك الآن.. ستبقين هنا ثلاثة أيام.. أنت ضيفي.. بعد ثلاثة أيام يمكن أن نتحدث.. ألا تعرفين العادة؟ قولي عني ما تشائين.. جلاد.. كافر فأنا لا أسمع إلا ما أريد لو ظللت هنا لكنت صديقك.. احذري أن تقتربي ناحية الجنوب.. هناك لا يعرفون معنى الصداقة.. وليس لهم أصدقاء فاذهبي إلى هذه الناحية.. ناحية الشمال.. هناك تجدين الأصدقاء» ص: 98.

نفس الشيء نجده في رواية «النهايات»، حيث لا يتوقف بطلها عساف

الفهد أن يتوجه بكل لطف إلى كلبه قائلاً له: «تعالى أيها الحصان، ص: 50. أو حينما يتوجه إلى الطيور أثناء أوقات الصيد، قائلاً بعد كل طلقة رصاص: «أنت لأم صابر، وأنت لداود الأعمى، وأنت أسعد» ص: 35.

كما نجد نفس هذا النموذج من الحوار في رواية «الآن.. هنا» عندما يتوجه بطلها طالع العريفي مخاطباً أصبع إبهامه قائلاً له: «أنت لي ولا تعترفين لأحد سواي.. ولذلك لا تتلقين الأمر إلا مني وأنا أقول لك لن تتحركي أبداً» ص: 224. وكذلك وهو يخاطب بطانيته داخل السجن، قائلاً لها: «البرد قوي لكن الدم أقوى.. وأنت فيك شيء له علاقة بالحياة أو هكذا أفترض فلذلك احتموا بك. أعطوك شيئاً من نفوسهم، ولابد أن تعترفي بالجميل أن ترديه إلي، أو وهذا افتراض آخر: أنت من مخلوقات حية، من تيس أو معزة، من خروف أو نعجة.. وهذه المخلوقات لا تبخل بجلدها، ولحمها ولبنها، ولذلك يجب أن تفعلي مثل ما تفعل المخلوقات، لأن من ينكر أصله لا أصل له.. المواد الملفقة قصيرة الأجل، والزيف لن يطول» ص: 187.

إن هذا الحوار مع الطبيعة وأشيائها، هو في الحقيقة حوار مع النفس، بما أننا قلنا سابقاً: إن الأشياء ليسوا مخاطبين داخليين فإن هذه الحوارات معها مبررات ووسائل لاستبطان الشخصيات، لقد رجع الكاتب إلى هذا الإجراء لكي ينفذ إلى شخصياته من الداخل، واستبطان أحاسيسها، لكي يكشف عن ما أخفي فيها، يمكننا الحديث هنا عن الكاتب - الشخصية/ البطل.

إن الحوار سواء كان مع الذات أو مع الطبيعة وأشيائها هو طريقة للاحتجاج، للوشاية والانتقاد للواقع وللعالم الخارجي، وهذا النوع من الحوار الذي وجد دائماً في الأدب العربي، حوار مؤسس، هنا، على تيار الوعي، استعمله الكاتب لانتقاد البنيات السياسية في الوطن العربي.

هذه بعض الأسباب التي دفعت منيف أن يستعمل الحوار الداخلي. ويبقى الحوار الداخلي هنا هو إجراء من خلاله يحاول الكاتب أن يتبع طريق الكتاب الروائيين الكبار في الغرب، لأنه يرغب ليس فقط خلق شخصية جديدة، ولكن أيضاً رواية جديدة يستطيع البطل من خلالها أن يستبطن أحاسيسه وأن يظهرها إلى العالم الخارجي.

8 - ظاهرة التناص:

في روايات منيف لا يمكن أن ننكر وجود تناص أدبي، باعتبار أن التناص هو عندما ينضاف نص إلى نص آخر، وهو: «عبارة عن محايدة وتقاطع لمجموعة من النصوص في نص واحد»[13]، كما أن

التناص أيضاً هو: «الحضور المشترك لنصين أو أكثر». يتلخص التناص إذن في الحضور الحقيقي لنص داخل نص آخر.

وهكذا ففي روايات منيف نلاحظ أن هناك نصوص كثيرة متضمنة في النص – الأم، سنحاول إذن أن نعالج ظاهرة التناص من خلال حالاتها، مميزاتها وتمظهراتها. وسنعطي انتباهنا كله إلى ما يسمى بتعدد الأصوات بخاصة، ليس فقط أصوات الشخصيات أو الممثلين وإنما أيضاً، أصوات الشعراء، الفلاسفة، الرواة، الأنبياء، والفنانين التشكيليين، وغيرهم. لأن هذه الأصوات تجعل من الرواية كتاباً منفتحاً على جميع الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ويصبح النص حينئذ، ملتقى Carrefour تلتقي فيه بنيات أدبية وغير أدبية، فمنيف نفسه يعتقد بأنه لكي تتطور الرواية العربية المعاصرة وتتميز عن باقي الروايات العالمية، ينبغي أن تنفتح على أجناس أدبية أخرى، وأن تربط علاقات معها.

فروايات هذا الكاتب تتحدد في إطار استراتيجية الكتابة التي تهدف إلى خلق رواية عربية جديدة، رواية تتداخل فيها نصوص شعرية، ونصوص دينية، نصوص مترجمة وغيرها من النصوص.

لأن هذه الأخيرة توسع الأفق الأدبي واللغوي للرواية وتمكن من قراءة تعدد الأصوات وتعدد اللغات داخلها التي تعمل على تحقيق تحطيم حقيقي للنموذج الروائي التقليدي. ومن هذه النصوص، مثلاً، نجد النص الشعري، فإذا كان منيف من خلال الكتابة الروائية يتوجه غالباً إلى عقل الفرد كي يخاطبه، وهو يعرض أمامه مجموعة من الوقائع والأحداث، بحيث يمكن أن يحرضه لاتخاذ هذا الموقف أو ذاك، بخصوص ما يجري، فإنه باستعماله للشعر، يتوجه أيضاً في قلبه ووجدانه، فالتناص هنا يصبح له هدفان، هدف شكلي، يعني جمالي، يشهد بانفتاح النص الروائي على الشعر، وأيضاً هدف كمي، بحيث يكون الشعر تدعيماً خارجياً جاء لكي يعطي للنص نشاطاً وقوة جديدين وبالتالي إغناءه.

كما يلعب التناص مع الشعر دوراً آخر أيضاً، دوراً نفعياً، باعتبار أنه يتوجه إلى كل ما في الإنسان من مشاعر النبل. كما نكتشف مثلاً، في هذا النص الشعري للشاعر الهندي رابيندرانات طاغور، كم جاء على لسان البطل في المقطع التالي:

– إن الشرق كنز المعرفة وخير من يلخص هذه المعرفة طاغور:

- أخلف الأشياء الصغيرة لمن أحب أما الكبيرة فلكل الناس.
- الإنسان أسوأ من الحيوان حين يكون حيواناً
- لن يصبح الخطأ صواباً إن هو أصبح أقوى
- نعيش في هذا العلم حين نحبه، إني أثق بحبك
- لتكن هذه آخر كلماتي، ص: 77

أو حينما يقول:

هززت رأسي مثل أي حكيم هندي، وقلت:
أحلماً نرى أم زمناً جديداً.. أم الخلق في شخص أعيدا
ابتسمت الأخت جوليا.. أضافت:
لتعلم مصر ومن بالعراق ومن بالعواصم أني الفتى.. وأني عتوت على من عتى
استرحت قليلاً ثم قلت:
على الصحة العائدة.. على المخاطر الزائلة.. على الأمل الخالي من الذكرى..
أكتب اسمك.. وبمقدار كلمات أحيا.. أحيا ثانية.. ولدت لأعرفك.. لأسميك أيتها الحرية
أما عندما ذكرت اسم إيليوار في نهاية المقطوعة فقد تيقظت كقطة، قالت: الله، كم مضى من الزمن منذ أن سمعت هذا النشيد!..، ص: 116-117.

إن هذه النصوص تعلن بادئ ذي بدء عن العلاقة التي يربطها الروائي مع الشعر والشعراء، نحس أن النص الشعري يندمج داخل النص الروائي، بالرغم من السمات التي تميزه وذلك بواسطة المضمون الذي يعطيه له.

إن المواضيع الحاضرة هنا كالحب والحرية والمقاومة، هي نفس المواضيع التي تثيرها وتعالجها رواية «الآن... هنا»، هناك إذن تلاؤم واستمرارية، وليس أبداً كما يقال «صفيحة مزخرفة»، ولكن منيف وهو يضمن رواياته النص الشعري، فإنه يعطي لنفسه وسائل انتقال الشعراء المعاصرين، كما يكشف لنا ذلك بطله المثقف وهو يتحدث عن مسؤول السجن في موضوع الشعر، حيث يقول هذا الأخير: «أنظم الشعر على السليقة وأن قلبي هو الذي يدللني على ما يجب أن أقوله، وأما الموسيقى فإني أصل إليها ليلاً بالدق على الطاولة مع إيقاع الرجل اليمني وترديد كلمات كل بيت» ص: 430.

إلا أن الشيء المحزن والمضحك، والغريب الحاصل، في نفس الوقت، هنا، هو أن نرى أن الشاعر ليس في ذلك المثقف ولكنه الجندي، الحارس الفظ، الجلاد، وأن علاقته بالشعر هي جد صحيحة في الوقت الذي يقدر فيه على تعذيب الإنسان.

بهذا الأسلوب الساخر، يبدو أن منيف

من خلال هذه الشخصية، يحاول أن يصغر، ويقزم من شأن واقع الشعر والشعراء المعاصرين، إنه يكشف عن واقع أصبح الشعر فيه ضحية كما هو الحال بالنسبة لبطله، وأن الشعراء المعاصرين هم الجلادون الحقيقيون له.

ولعل هذا ما دفع بطل منيف إلى أن ينتقد بطريقة مباشرة شعر نقيب السجن، انتقاداً بلغ أشده وهو يصفه بأنه: «عبارة عن سرقات من أماكن وعصور متباينة إلى أقصى الحدود وأنه عبارة عن أناشيد مدرسية تعلم في مدارس الأيتام تحض على العفة والتضحية وحب الوطن وتذم الحسد والحقد والتعالي ولم ينس أن يلتقط بعض الأغاني والأهازيج العامية وتحويلها إلى الفصحى فبدت مثل الفزاعات بعد أن فقدت روحها وظلالها» ص: 431.

وهنا يبدو أن الكاتب لاحظ أن الشعر قد فقد كل فضيلة للتصدي أو للسحر، (إن من البيان لسحراً)، وبأنه أصبح لا شكل له ولا مضمون، لا دم فيه ولا نشاط ولا حيوية، وبأن الشعراء أصبحوا عاجزين عن الاستلهام العميق، فهم يبدون، وكأنهم فقدوا حتى معنى مهمتهم نفسها كشعراء.

إلا أنه إذا كان الشعر غير جيد فلأن الشعراء، إلى حد ما قد نسوا أسرار الشعر ودوره في الحياة، إنهم في نظر منيف يكتفون بالدوران نحو حلول من الكسل، يريدون أن يوصلوا إلى الأذهان أن الشعر ليس إلا أسلوباً للتسلية بدون أهمية، وسيلة جميلة لقضاء الوقت، والتي يمكن أن تصل إلى الرأس كالخمر، وعند الموهوبين أكثر، يمكن في بعض الأحيان أن يلعب دور المخدر.

ولعل هذا ما دفع منيف أن يحتفظ دائماً في ذاكرته ببعض الشعراء العرب، والذين في نظره شعراء حقيقيون، لأنهم عرفوا كيف يعبرون عن آلام وأحزان مجتمعاتهم وأثروا كثيراً في شعوبهم، لقد توجهوا بشعرهم جاعلين منه مرآة رمزية ينظر الناس فيها ومن خلالها آلام وآمال بعضهم البعض.

من بين هؤلاء الشعراء يذكرنا منيف بالشاعر العربي الكبير محمد مهدي الجواهري والذي هو في نظر منيف: «كان عندما ينشر أو يقول قصيدة فإنها تحدث هزة في المجتمع ولازال منيف يذكر عندما كانت الجريدة تنشر له قصيدة جديدة كان سعرها يزداد أضعافاً بسبب إقبال الناس عليها»(14).

وهذا يجعلنا نفكر في النقاش الكبير حول الشعر في الوطن العربي، والذي مثلته حركة الشعر المعاصر في بداية الخمسينيات

من هذا القرن مع الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب وآخرين.

إن الانتقادات التي أثارها هؤلاء الشعراء الأوائل، قد شكلت ثورة حقيقية في المفاهيم الشعرية في زمانهم. في نظر منيف: «كان هؤلاء شعراء حقيقيين وأثبتوا أنهم ذواقين للشعر القديم الجيد وأنهم مجيدون فيه أيضاً، لكن الشكل القديم لم يعد يكفيهم وهذا ما دعاهم لأن يبحثوا عن أشكال جديدة تلبي متطلبات المرحلة الجديدة وقادرة على التعبير عنها»[15]. ولعل الكاتب، يلمح، هنا، إلى الصفات التي اكتسبها الشعر العربي، إن على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل، هذه الصفات تبدو جامدة وثابتة بصفة نهائية ولا تتغير كما هو الشأن بالنسبة لقافية الشعر العمودي القديم، وهذه إحدى القواعد الصارمة في قول الشعر.

فقد تطلب ذلك صراعاً كبيراً للخروج من هذه الإشكالية لأنها كانت بمثابة قيود منعت من ظهور انطلاق جديد للشعر العربي، وكانت مهمة هؤلاء الشعراء الأوائل صعبة للغاية، في نظر منيف هؤلاء هم الشعراء الذين ينبغي وصفهم بالشعراء المعاصرين، لأن المعاصرة في نظره، هي: «التناقض الجذري مع التراث، هو الرفض للجمود، الهدم الخلاق، البحث عن أفق وعن مناهج جديدة، إنه رفض لكل ما هو سائد وما يقيد الحرية»[16].

ليس إذن من قبيل الصدفة إذا كان مدير السجن قد عرض كمنظر للشعر التقليدي، الشخصية التي تعنف بالكلمات، تعذب المعاني، تكسر الإيقاع، وباختصار شديد تقتل حياة الشعر نفسها.

إن المعاصرة في نظر منيف ليست هنا، إن المعاصرة في نظره إنسانية، عادلة وحرة، هي مرآة الحياة والناس، هذا اللعب بالكلمات عند بعض الشعراء المعاصرين هو هدف في حد ذاته، وليس جزءاً من البنية النصية، وهذا مناقض تماماً مع مفهوم المعاصرة كما يراها منيف وكما طبقها الشعراء الأوائل، ففي نظر هذا الكاتب أننا يمكن: «أن نعترف لمن يتعامل بهذه الصياغة ضمن منظور شكلي بحت بالبراعة، لكن الحداثة تتجاوز ذلك، لأن مهمة الفن زيادة وعي البشر وليس خداعهم أو تضليلهم، وتحريك أنبل ما في الإنسان من المشاعر من أجل تعبير الحياة الراكدة، أما إذا ظلت الحداثة تقنية فإنها تفقد مبرراتها»[17].

نفهم إذن بأن الشعر يتغذى بالفكر كما يتغذى بالعاطفة، إنه يعبر عن الحياة على شكل تحول في الزمن، بلغته الخاصة المكونة من مادة صوتية، وعناصر إيقاعية، الكل

يسبح في تعقيدات لا نهاية لها، أصداء داخلية بين الكلمات والصور.

إلا أن منيف ليس عدواً للقافية ولا للإيقاع التقليدي، ولكن لديه موقف وسطي في ذلك، بما أنه يدعو إلى الشعر الجيد، سواء كان تقليدياً أو معاصراً، المهم بالنسبة إليه هو أن يكون له هدف، أن يؤدي إلى تغيير، وهذا ما يؤكده وجود شعر وشعراء من أصول مختلفة وحقب متباينة.

1-8 – المثل السائر والقول المأثور:

إن المثل كما تحدده المعاجم، هو: «ملفوظ صغير يعبر عن حكمة شعبية، حقيقة ذات معنى جيد، أصبحت استعمالاً مشتركاً». أما القول المأثور، فإنه يحدد بأنه: «يشبه الحقيقة العامة قول واسع الانتشار يصبح مثلاً».

إن المثل يلخص مواقف جد حكيمة، فمنيف يحاول أن يلخص أفكاراً كثيرة ورؤى من خلال المثل، فبواسطة المثل يمكن: «أن نسكت ثرثاراً أو ننشط محادثة، أو نصبح بين القلوب نجتنب الخطابات الطويلة، أن نوبخ ضالاً، أن نفند حجة، أن نصلح خطأ، أن نجيب دعوة». وهكذا فروايات منيف تنفتح على المثل والقول الشعبي، وكما هو الحال بالنسبة للشعر، نجد إحالات كثيرة ومتنوعة. فهي بمثابة عنصر دعم خارجي استعمله الروائي، إنه يساعد على إعطاء نشاط أكثر وقوة أكبر للنص كما يسهم في خلق أصوات جديدة داخل النص، أصوات تهدف أساساً إلى خلق بنية جديدة، يشكل فيها تعدد الأصوات عنصراً أساسياً. فالمثل: «جزء من تعدد الأصوات، هو حالة من تعدد الأصوات، وهو خطاب مروري حيث يتخلى القارئ طواعية عن صوته ويستلف آخر كي ينطق مقطعاً من الكلام الذي لا ينتمي له شخصياً، والذي لم يقم إلا بذكره»[18].

إن الرجوع إلى المثل ليس إذن من قبيل الصدفة، بالعكس، إنه يضمن توضيح قيمة كلام الفرد بالكلام العالمي الخالد. كما يستثمر الكاتب ويعطيه أبعاداً إيحائية في النص، وقد لاحظنا في روايات منيف أن الأمثال المتضمنة في البنية الروائية هي من مختلف الأصول، فهناك المثل الصيني، والمثل البصري، والمثل العامي.. كما أن هذه الأمثال قد عرضت في عدة مستويات لغوية: اللغة العربية الفصحى، والعامية وبعض اللهجات. وهذا يقوي مرة أخرى ظاهرة تعدد الأصوات، أصوات المناضلين، المثقفين، المواطن العادي، البدوي، الفرنسي، الصيني، والهندي.. وآخرين، والكل يختلط لكي يخلق نوعاً من «الجوقة»، لغتها تنزاح في نفس الوقت عن اللغة الأدبية واللغة المتداولة.

وهكذا فالمثل القائل: «أطول رحلة تبدأ

بخطوة» ص: 83، هو مثل صيني أصبح عالمياً، وهو طريقة للتحريض والتشجيع على الفعل والحركة لدى الفرد، وهو ليس بعيداً عن المثل الفرنسي، الذي يقول: «الخطوة الأولى هي التي تحتسب» كما يمكن أن يقترب من المثل العربي الذي يقول: «من سار على الدرب وصل»، كذلك المثل الذي يقول: «من يزرع الريح يحصد العاصفة» ص: 96، وهو مثل عالمي، وهناك أمثال أخرى تقترب من القول المأثور، من مثل: «الصبر مفتاح الفرج» ص: 57.

وكذلك المثل: «ومن الحب ما قتل» ص: 130، الذي ينطبق تماماً على البطل المنيفي، فحب هذا البطل للكلمة وللوطن للقيم الإنسانية وتشبثه بها والنضال من أجلها يجعله يدفع دائماً الثمن الذي يصل في بعض الأحيان على القتل، كطالع العريفي وعساف الفهد مثلاً. أو المثل القائل: «البيضة ما تلاطم لحجر»، ص: 225، والذي قد يقابله في الفرنسية: «جرة الطين ضد جرة الحديد» هذا المثل يذكر بحالة البطل في أغلب روايات منيف، بطل يجسد الضعف والعجز أمام السلطة التي تقدر على تدميره، هذا المثل جاء على لسان أحد الجلادين والذي يمثل السلطة والذي لا يتوقف عن القول للسجناء: «ولازم تعرف أننا هنا نقدر نسوي كل شيء لا أحد يسألنا ولا أحد يحاسبنا شورنا من راسنا نحن نقدر نخلي البلبل ينهق والحمار يغرد وما مر أحد من تحت أيدينا إلا واعترف وقال حتى بأي شيء كان يفكر أو يحلم» ص: 208.

إن استعمال هذا المثل هو طريقة للتنبيه، تنبيه موجه لكل فرد يريد أن يعارض وحده السلطة، تنبيه لا شك في ذلك، وتذكير بقوة السلطة وفي نفس الوقت تنبيه إلى ضعف وعجز الفرد، وهذا ما يؤكده مثل آخر يقول: «إذا تكلمت في النهار فالتفت وإذا تكلمت في الليل فاخفت» ص: 18. كما نصادف أمثالاً أخرى مثل: «أسمع كلامك يعجبني، أشوف أفعالك أتعجب»، ص: 413، والتي تذكرنا بأن قيمة الفرد توزن بالأفعال وليس أبداً بالكلمات. وبصفة عامة إن قيمة الكائن ليست في الظاهر، نلاحظ هنا تسديد الانتقاد والسخرية تجاه الذين يتحدد الدين وقلق شعوبهم عندهم في بعض صيغ التقوى والغوغائية.

هناك أمثال أخرى لا ينقصها أن تنشر بعض النصائح كهذا المثل: «خبي أخطياتك الكبار لعمك آذار» ص: 127، والذي يقال بخصوص الظروف الصعبة التي تكاد تحل، فشهر مارس في بعض الأحيان هو شهر أكبر برودة في فصل الشتاء، فسكان طيبة في رواية التهابات، يسقطون الطيور دون روية، إنها مصدرهم الوحيد من اللحم

المتقفي، يعني الحيوانات القليلة (طريدة بالوبر، أو بالريش)، هؤلاء يصدق عليهم هذا المثل، لأنهم لا يرون العواقب البعيدة، وإما ينظرون كما يقال: «قريباً من أنوفهم» فقد يجدون أنفسهم يجدون أنفسهم يوماً ما بدون مصدر عيش.

إن هذه الأمثال مررها الكاتب في خيط المحكي ليس فقط لخدمة بنيته الحكائية، ولكن أيضاً من أجل خلق بنية روائية جديدة، تستفيد من كل ما هو محلي، وأيضاً مما هو عالمي وإنساني.

2-8 - الصورة المرئية: لوحة تشكيلية، صورة فوتوغرافية، ورقة بريدية:

إن تضمين الصورة المرئية داخل النص الروائي يعد ظاهرة أدبية وفنية في نفس الوقت، وهذا ما يسمى بالتناص السيميائي المتنوع Intertextualité Hétéroséniotique، ويمكننا الحديث عن هذا النوع من التناص عندما: «يمكن للنص أن يرجع إلى لوحة فنية أو مؤلف موسيقي، إلخ..»[19]. إن هذا التعريف يمتاز بإثارته لسؤال القراءة، ففي غياب إحالات ظاهرة، تبقى مسألة تقريب نص من المجموعة المتناصة التي يحيل عليها، لها علاقة بقدرة وكفاءة القارئ، أي بثقافته وبذاكرته.

في روايات منيف نلتقي مع بعض الصور التي تحيل على هذا النوع من التناص: بعض المقاطع في هذه الروايات تحيل على مؤلفات فنية، وبعض الوحدات التشكيلية المعروفة أو ببساطة بعض الأجسام.

ففي رواية «شرق المتوسط» يخبرنا السارد/ البطل رجب إسماعيل بأن عادل ابن أخته أنيسة كتب له رسالة توصل بها وهو في السجن، وقد أرفق الرسالة بورقة فيها صورة غزالة وذئب. فهذه الصورة ليست خالية من المعنى أو بدون دلالة، فهذه إحالة جد واضحة على وضعية الطفل عادل، إن صورة الذئب هنا يرمز للسلطة والقوة، وصورة الغزال ترمز إلى الضعف.

كما أن رمز الغزال قد تكرر في روايات منيف. ففي رواية «قصة حب مجوسية» يقول بطلها، وهو مجهول الاسم: «أريد أن أضع على وجهي قناع غزال: عينان شاكيتان ووجه شاحب فزع»: ص: 52، وفي رواية «الآن... هنا» نقرأ أيضاً قول البطل وهو يصف مايا إحدى الممرضات في مستشفى براغ، قائلاً: «مايا، الغزالة، مايا الحزن والفرح يتعانقان.. يتداخلان.. العينان الواسعتان تمتلئان دوماً بالدموع والعسل»، ص: 126، إن القناع هنا لا يكشف فقط عن الظاهر، بل يكشف أيضاً عن حقيقة الباطن،

إنه يخفي الضعف، والتهديد المستمر وبدون دفاع أمام العنف، إذ ذكر الغزال هنا هو تجسيد للألم والحزن.

صور أخرى وردت في النص الروائي وتتعلق بصورة الفرس المجنح الذي يطير في السماء، وهذا يذكرنا بالبراق الذي أسري على ظهره ليلاً بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السماء الدنيا ثم إلى سدرة المنتهى، فقد جاء على لسان البطل وهو يشهد صور التعذيب التي تلاقيه سلوى وهي إحدى السجينات، قائلاً: «كنت وأنا أراها ترفع على الطاولة، وكأنها ذلك العظيم يمتطي البراق أو تشبه الخضر على حصانه» ص: 278.

إن نظرة المرأة هنا عرضت بدون دفاع أمام الجلادين الذين يستعدون لتعذيبها، لقد حملت المرأة لكي تعذب كضحية وهذه الصور في خيال الكاتب أخذت نوعاً من التعالي، - تطابق الصور: صورة النبي محمد عليه السلام وشخصية الخضر - نوع من التطلع كقربان لله. وهنا منيف يريد أن يثير مجموعة من القضايا التي تهم المرأة، ومنه مكانتها في المجتمع، فإذا كان الكاتب يشبه هذه المرأة المعذبة ببعض الأنبياء، فلكونها تشبه هذه الشخصيات في مقاومتها وإرادتها وفي صراعها مع قوى الشر. إنها تشبههم تماماً، تشبه كل واحد منهما وهو يمتطي حصانه المجنح الذي يرمز إلى الخيال الخلاق وتعاليه الحقيقي.

كما ينبغي للدلالة الرمزية للحصان المجنح أن تأخذ بعين الاعتبار العلاقة التالية: خصوبة - استعلاء، فصورة التعذيب لهذه المرأة كما وصفها بطل الرواية هي طريقة للقول بأن الخير هو الذي سينتصر وهو الذي سيستعلي على الشر، الخير هنا تجسده المرأة رمز الخصوبة والغنى والخيال المتسامي.

في حين أن الشر تجسده السلطة/ الجلاد الذي يعارض الخيال والخلق، إن ذكر تعذيب هذه المرأة بهذه الطريقة، يبين هذا التقابل وهذا العداء ضد الفكر والإبداع، وقد اعتمد الكاتب خيالاً وتاريخاً تحتفظ بهما الذاكرة الثقافية الجماعية لوضعيه هذا التقابل بين الخير والشر. فالتناص هنا يأخذ بعين الاعتبار تفاعلات محددة ومؤكدة شكلياً، ليس بين نصين فقط، وإنما أيضاً بين نص وأنظمة دالة أخرى، كالفن التشكيلي مثلاً.

إننا نجد هنا مشروع منيف لخلق رواية عربية جديدة متطورة ومنفتحة على أجناس أخرى، رواية تكسر كل الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية، المحلية والعالمية، لأنها بدون هذا الانفتاح لن تتطور.

3-8 - **الحكاية الروائية:**

إن التناص في روايات منيف لا يقتصر على تضمين النص الشعري، أو الأمثال الشعبية والفنون التشكيلية فقط، ولكن النص الروائي المنيفي ينفتح أيضاً على نصوص أخرى، كالأقصوصة، والحكايات الشعبية، الطرفة أو النادرة، النكتة أو الملحة، الخرافة، الأسطورة، التي جاءت لتنتظم داخل الملفوظ الروائي، وتكوِّن معه بنية واحدة.

وهكذا، ففي رواية «النهايات»، يمكننا أن نتحدث عن «القصة داخل القصة». فقد خصص منيف نصف هذه الرواية المعنونة بـ«حكايات الليلة العجيبة» لانتظام مجموعة من الحكايات والقصص القصيرة، يمكن مقارنتها بحكايات «ألف ليلة وليلة» التي استلهمها الكاتب وهو يكتب رواية النهايات، معتمداً على مناخها وأجوائها.

فهذا الرجوع إلى البعيد وإلى التراث الأدبي ليس دون دلالة، إنه لولا هذه الطريقة لإغناء المعنى في النص، منطلقاً من ذاكرة ثقافية تفرض فعلها الحواري وتنتج معناها الخاص.

فالقصة التي تنقل الذاكرة العربية يمكن أن تعرض في سياق روائي لتعطي للأحداث تجسيداً حقيقياً، لها نماذجها الحية، وهكذا، فالبنية الروائية لحكايات الليلة العجيبة تنبني على مبدأ الحكاية، إلا أن كل قصة من هذه القصص تحتفظ ببنيتها الخاصة، كما تحتفظ أيضاً بدلالتها الخاصة، وعلى الرغم من الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر فإنها لا تخرج عن الإطار العام، لوجود رابط بين هذه الأجزاء، فهناك وحدة عضوية وموضوعية داخلية تربط بين الأحداث نفسها وبينها وبين الحدث المركزي الكبير.

فكما هو الشأن في حكاية ألف ليلة وليلة، حيث يقتل الملك شهريار في صباح النساء العذارى اللواتي تزوج بهن في الليل، هذا الأخير انتهى بنسيان خيانة المرأة الأولى له بما أن القصص التي تحكيها له شهرزاد تثير اهتمامه وعاطفته، فإن أهل الطيبة في رواية «النهايات» يحكون قصصاً وحكايات مفاجئة بتنوعها، قصص منتظمة بعضها ببعض على طريقة ألف ليلة وليلة، قصص أذهلتهم ودهشوا لها، فقد كانت القصص وهي تتوالى: «تثير الدهشة وتبعث التساؤل» ص: 156.

فهذه القصص لم تترك أحداً إلا وحركت في أعماقه موجة من التساؤلات والحزن: ماذا تعني الحياة وماذا يعني الموت؟ ولماذا تنتهي حياة المخلوقات بهذه الطريقة العاتية، لماذا تصمت المدينة أيام المحن الذي يأكل الأحشاء وتتذكر أياماً لا يفيد التذاكر؟.

ففي ظل القصص التي تروى وتحت تأثيرها المباشر: قصص مأساوية كقصة عساف الفهد بطل الرواية التي انتهت بموته، أدرك الناس بأن موت هذا الأخير لم يكن موتاً مجانياً.

فمع القصص والذكريات التي يحيونها تتفجر أحاسيس الحزن، وينبثق الوعي الجماعي، فقد أدرك أهل الطيبة أن عساف هو واحد من الذين طالما وارتهم قرية طيبة تحت ترابها، بدا لهم كبيراً ومهماً والكل يرى أنه من غير المقبول أن يرحل عساف بهذه السرعة، وكانت هذه القصص التي تروى حول جثمانه كافية بأن تكون حاسمة في ثورة أهل طيبة ضد الشر الذي يطاردهم والموت الذي يهدد حياتهم.

من هنا يتبين لنا أن هناك أولاً مساءلة للذاكرة الجماعية والتراث واكتشاف تساؤلات خفية حول الموت والحياة لإنسان سيصبح بطل الرواية التي بحكايات الليلة العجيبة، وفي إطار عملية التحطيم والتحليل والتكوين، لقيت جذورها في هذا التراث، وهكذا بنيت رواية النهايات، من خلال نص قديم ولكن من منظور جديد، وكأن القصة - الأم تحولت عندما التقت بالقصة الثانية، إلى عالم جديد، وبالتالي، إلى انبثاق دلالة جديدة، وأخيراً إعطاء رسالة جديدة.

4-8 - النص الديني:

في روايات منيف يبرز التناص أيضاً من خلال تضمين بعض النصوص الدينية: آيات قرآنية، كلمات من التوراة، كلمات من الإنجيل، أحاديث نبوية، أدعية.. نفدت إلى الملفوظ، وتعلقت به، مكونة معه جسماً واحداً، الشيء الذي يجعلنا نظن أن هذه النصوص تنتمي للبنية الروائية العامة للنص نفسها.

هذه النصوص تغني النص الأم وتزيد من أصالته، من المعلوم أن الله تبارك وتعالى دائماً يذكر عند المسلمين.. إلا أنه يجعل الكاتب في فلم الجلادين بعض الألفاظ التقية والكلمات الإيمانية، فإنه يريد أن يظهر هزء الموقف.

كما لو أن الدين يأتي لإغاثة الطغيان والظلم، وكأن أصحاب الأفعال السيئة هم خليفة الله في أرضه، كما يحكي ذلك بطل «الآن... هنا» وهو في السجن يصف حالة الجلاد أثناء التعذيب، قائلاً: «وخيم الصمت، وبعد قليل جاء الصوت مرة أخرى لكنه بدا مختلفاً تماماً، كان أقرب إلى الدعاء أو الترنيم "بسم الله الرحمن الرحيم، محمد رسول الله والذين آمنوا معه أشداء على الكفار رحماء بينهم تراهم ركعاً سجداً، يبتغون فضلاً من الله ورضواناً" وتنحنح مرة أخرى ثم تابع بتوسل: (يا إلهي.. ربنا

الذي في السماء عرشه أنت تعرف أنه من أجلك ولخدمتك نضرب هذا الكافر) سمعت تمتمة غير واضحة بعد هذا الدعاء ثم انفتحت على أبواب الجحيم!..» ص: 215.

نلاحظ هنا كيف اجتاز الجلاد لنفسه تمثيل الإله في مكان التعذيب، ويحاول أن يبرر جرائمه ضد السجناء، لا أحد من طبيعة الحال كامل، ولكن الفضيحة التي تدفع الشخصية هي دائماً في ازدياد، كما يوضح المقطع التالي، حين يقول البطل: «في اليوم الثاني جاءني الشهيري: عسى أن الله هداك؟ وحين صمت تابع وهو يهز رأسه بأسف: "إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء وهو أعلم بالمهتدين"، ثم فجأة تغيرت لهجته، وكأن إنساناً آخر بداخله أخذ يتكلم: أو بعدين معك يا ابن العريفي تحسبني ما أقدر أذبحك؟ تتصور نفسك قوي ولا أحد يقدر عليك؟ ص: 270.

فأسلوب السخرية هنا هو تعبير عن حرمان مؤلم لا يحتمل، لقد مكن الكاتب من أن يتصدى إلى الأعذار والحجج الكاذبة، إلى الكلمات الفارغة، وأيضاً إلى العنف القاتل في كثير من الأحيان، كلمات جلاد متستر تحت لباس ديني يحطم البطل.

فباستثماره للنص القرآني يعطي منيف لهذه النصوص أبعاداً إيحائية، من أجل انتقاد، الواقع النصي، من خلال شخصياته، الذي ليس سوى صورة للواقع الخارجي – نصي.

إنه واقع يعذب فيه الفرد باسم الدين أو باسم دين يبدو متناقضاً، إن الأفعال هنا مناقضة للأقوال، منبع العنف والألم، وليس أبداً منبع السلام والسعادة 240، فعندما طلب الجلادون من طالع العريفي أن يرفع سبابته أثناء التعذيب إذا ما قرر الاعتراف، أخذ هذا السجين يخاطب نفسه، قائلاً: «هل أستجيب للنداء في داخلي، أم أستسلم لهؤلاء الذين ينهالون علي باسم الله بهذا الشكل الأرعن؟ أتذكر الله الذي حدثتني عنه جدتي أتذكر الله رحيماً يحب الفقراء ويكره القسوة والظلم»، ص: 216.

فهنا كل الإحالات عن إيمان الجلادين أتت لكي تفضح أفعالهم بتصويب سلاح الدين ضدهم، كالإيحاءات الإنجيلية التي توضح ذلك، حين يقول البطل: «وقال إرميا في الإصحاح الخامس: اسمع هذا أيها الشعب الجاهل والعديم الفهم، الذين لهم أعين ولا يبصرون، لهم آذان، ولا يسمعون، إياي لا تخشون يقول الرب أولا ترتعدون من وجهي»، ص: 24. أو حين يقول كذلك: «وخطايكم منعت الخير عنكم، لأنه وجد في شعبي أشرار يرصدون كما نحن من

القانصين ينصبون أشراكاً يمسكون الناس، مثل قفص ملآن طيوراً هكذا بيوتهم ملآنة مكراً. من أجل ذلك عظموا واستغنوا، سمنوا لمعوا. أيضاً تجاوزوا في أمور الشر. لم يقضوا في الدعوى، دعوى اليتيم. وقد نجحوا. وبحق المساكين لم يقضوا. أفلأجل هذه لا أعاقب، يقول الرب، أولا تنتقم نفسي من أمة كهذه؟» ص: 25. وقول طالع العريفي لصديقه في السجن عادل الخالدي: «لا أريد أن أصدع رأسك بأقوال الأنبياء لكن أريدك أن تسمع ما قاله إرميا في الإصحاح السادس سأتلوه على مسامعك وأمضي، يقول: (أهكذا قال الرب؟ قفوا على الطرق وانظروا واسألوا عن السبل القديمة أين هو الطريق الصالح وسيروا فيه فتجدوا راحة لنفوسكم، ولكنهم قالوا: لا نصغي: لذلك اسمعوا يا أيها الشعوب واعرفي أيتها الجماعة ما هو بينهم، اسمعي أيتها الأرض، ها أنذا جالب شراً على هذا الشعب، ثمر أفكارهم لأنهم لم يصغوا لكلامي، وشريعتي رفضوها) آمين!» ص: 25.

في هذه المقاطع الطويلة ينمحي الكاتب بصفة تامة وراء الكلمات الدينية، وهكذا فهذه المقاطع المنوطة بالتواصل تبدو وكأنها مقروءة لا متكلم بها، ولكن بما أن لها في السياق قيمة تعضيدية، فإنها تقول كلها: «أنا قول: قال أحدهم: (أنا أقول): أنا...»، وبالتالي تكتشف وظيفتها الحقيقية والتي هي تأكيد الكاتب كذات متكلمة من جهة، وتأكيد موضوعيته من جهة أخرى.

إنها طريقة ذكية في القول: لست أنا المتكلم، هنا، ولكنه صوت الدين نفسه وأن الرب هو نفسه الذي يتكلم، هذا الرب الذي عذب البطل باسمه، ولاقى كل أنواع الآلام، رب في الكلام القديم، وبواسطة هذه الأصوات المرخص لها والمعروفة، وهي تتكلم، تفضح الشر ومن يفعلونه، إنها حقيقة نصية، بدون شك، ولكنها تحيل على الحقيقة الخارج – نصية، حقيقة منطقة ما من شرق المتوسط.

الهوامش

1) A. R. Grillet, Pour un nouvau roman, Gallimard, 1978, p. 27

2) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، 1992، ص: 276.

3) المرجع نفسه، ص: 276.

4) المرجع نفسه، ص: 187.

5) المرجع نفسه، ص: 46.

.5) M. Bakhtine, Eshétique et Théorie du Roman, Gallimard, 1978, p. 152.

7) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص: 312.

8) عبدالرحمن منيف، شرق المتوسط، ص: 169.

9) المرجع نفسه، ص: 171.

10) E. Benveniste, Prodoéme de linguistique générale, Gallimard, 1974, p. 263.

11) B. Valette, Esthétique de roman moderne, Nathan, 1985, p. 87.

12) E. Jacquart. Le théatre de dérision, Gallimard, 1974, p. 207.

13) J. Kreateva, Le Texre du roman, Mouton, 1976, p. 65.

14) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص: 262.

15) المرجع نفسه، ص: 73.

16) المرجع نفسه، ص: 64.

17) المرجع نفسه، ص: 73.

18) A. J. Griemas, Du sens, Seuil, 1970, p. 309.

19) D. Sangsue, L'intertextualité, in Littérature, les Grands Atlas Universalis, 1930, p. 28.

* * *

البحـــــر

جبير المليحان

إلى محمد العلي.. باحثاً عن قطرة ضيعها في البحر!

فجعني وجه عبدالله، الحزين كارض:

- ما بك؟

- مررت بجانب البحر ولم أره!

دقت كلماته في حلقي الحنظل، فقلت له بمواساة:

ألا تعرف البحر؟!

ظل سؤالي معلقاً فوق وجهه كصمت الأيام الخوالي، ولم يكن لي غير أن أداري عينيه ليفر السؤال من وجهه، كبر صمته كصخب البحر الهائج بجوارنا.. وغطتني غيمة قلق شاسعة، ركضت فيها، وصمته يتشعب من حولي، عدت إلى حيث يجثم ماداً عينيه إلى حقيقة بعيدة.. نطقت لسؤالي الناشب فيه:

– إذ تقفز الشواطئ من أقدام الأطفال يا عبدالله، يسحب البحر أحزانه كل مساء، ويدلف كعجوز، بعيداً عن ضجيج المدينة، وأضوائها، حيث أحضان الظلمة الفسيحة. هناك سرير أحلامه، وغار هدوئه: ينام ويفيق، ويعد في أوقاته الخاصة أغانيه، وهداياه التي سيحملها للصيادين، يصنعها من صبره على هيئة أمواج متقافزة داساً وسطها اللآلئ والمحاور، وعطور الأعماق!

لا يدري.. وهو الحيوان الضخم الواسع المسكين – أنه قد كشف أحشاءه، وترك بطون الأصداف مفتوحة فاضحة عري المحار، والسمك الصغير، والطحالب، والكائنات الدقيقة؟!... كلها تفغر.. في عيون الليل خائفة!

فرّ – الآن – السؤال المتعلق في وجه صديقي عبدالله كطائر، صوب أسهمه إلى اصطفاق الموج.. وغاب كبروق الليل الطارئة. أفاق عبدالله وأخذ يمشي نحوي بعينيه، بمساحات حديث لا نهاية لها، زرعت له هذا القول:

– في ذلك الوقت – يا عبدالله – يأتي الرجال الذين لا يرون من الأرض غير أتربة الذهب.. يحملون أدوات الحفر، وأمتار القياس، وخرائط البنايات، ورزم المنفذين.. وينقضون على أحشاء البحر، يفرونها.. تتعالى صرخات المحار والسمك الصغير والطحالب والكائنات الدقيقة.. تبتعد النجوم التي كانت تخفق لها في السماء.. والرجال الليليون المدلهمون بالبيع يهيلون الرمل.. تغور بعيداً.. بعيداً، وهي تعول تحت طين البنايات وقاماتها العملاقة، تدور، مثل الفجيعة، وهي لا تعرف كيف ترجع إلى بحرها!

قبيل الفجر، يتمطى البحر النائم، عائداً بفرحه، إلى شاطئه البعيد.. عملاً بمحاصيله الليلة: الأغاني، والأسماك اللامعة، والشوق الكبير لشباك.. وهدايا الأمواج المتقافزة.. يلمح أخيلة الصيادين المبكرين كالطيور، يضحك، مطلقاً قطعان الأمواج البيضاء لملاقاتهم.. ولكنه يلمح بعينيه البعيدتين غيمة قاتمة فوق رؤوسهم، ونقاطاً صغيرة على الشواطئ النائمة مثل الأطفال، ويسمع صراخاً يتعالى نحوه.. نحو مخدعه وأسراره وكنوزه: إنهم الصيادون والأطفال يلملمون جثث الأصداف، ويتجهون بها إلى مقابر البنايات.. يتوقف البحر عن الضحك الآن، ويأمر أمواجه أن تصطخب.. يستدير، ويعود، بعيداً، بعيداً، حيث لا يراه المارون بجوار!

* * *

قطرة مطر

محمد البساطي

سألت الباشكاتب وأنا أمد له أوراق الإفراج عن البعض من الدفعة الجديدة لمراجعتها:

- ما جاش يوم كان المعتقل فاضي؟

- أما سؤال؟ بس حصل مرة. من سنين.

رجع بظهره للوراء. وجهه العجوز الضاحك:

- ولا واحد كان في المعتقل. العنبر قفلناه. القوة كلها. كتبة. حراس. ضباط. كانت زي الفراخ الدايخة. يقعدوا شوية. يمشوا شوية. تبص للمعتقل من أوله لآخره. اسكت هس. لا له طعم ولا لون. احنا الكتبة غيركم مفيش شغل نسحب القديم نبص فيه تاني. ونزهق. كل واحد يسحب كرسي ونقعد في الطرقة. ونشوف الضباط عملوا زينا. والحراس فرشوا قعدات الخوص وتربعوا. لا فيه ميري ولا انضباط ومين يفكر فيه. يوم ورا يوم ومفيش خبر عن معتقلين، فكرني ببلاد الناس فيها تقعد تستنى المطر.

وجهه الشارد وهو يحكي:

- كان حالنا حالاً. والحراس اشتغلوا في النظافة على الأقل المكان يبقى نظيفاً. مشوا في المعتقل يجمعون الزبالة في مقاطف. وجروا الزحافات. كل واحد منهم خلع سترته وشمر رجلي البنطلون وغسلوا الحمامات آه. عشرة أيام بالتمام.

الكتبة الثلاثة تركوا ما بأيديهم وراحوا يسمعون.

- وفي يوم بعتوا لنا واحد. معتقل واحد. الخبر كان وصلنا قبلها بساعات. ومحدش صدق. عقيد المعتقل نفسه ضرب كفاً بكف وقال:

«دول بيهرجوا».

الزبون الجديد وصل. أول ما دخل الساحة رجع خطوة والثانية. منظرنا كان يخوف. قوة المعتقل كلها خرجت تشوفه. الحراس واقفين في شكل صف بيحلقوا فيه. الضباط في الطرقة واحد ورا الثاني وعيونهم عليه. حتى العقيد وقف بباب مكتبه. واحنا الكتبة - أشار إلى الثلاثة - كان غيرهم هنا - خرجنا نشوف قطرة المطر اللي نزلت.

الزبون واقف. يبص هنا وهنا وما يتحركش. الحارس اللي جاء به وقف وراءه ساكت شوية والعقيد دخل مكتبه. واحنا كمان بصينا عليه من فتحة الباب شفناه قاعد أمام العنبر وبابه مفتوح. بصينا بعد شوية نفس القعدة. والحراس واقفين على بعيد. ولا واحد يقرب منه أو يكلمه. قالوا بعدها إنه فيه حاجة لله. وصحيح، الجدع كان شكله طيب قوي، موش بتاع مشاكل، زي لقمة عيش تشوفها في الشارع تبوسها وتحطها جنب جدار. ساعة والثانية وخبط على باب المكتب، ومفيش حارس منعه:

- ادخل.

دخل، بصينا له موش مصدقين. قال:

- أقعد معاكم شوية؟

أشرت لكرسي جنب الباب. قعد، حاجة خلتني من غير ما أفكر أعزم عليه بسيجارة أخذها، وواحد في المكتب عمل له شاي شربه. كل ده وهو ساكت، لا يبص هنا ولا هنا. شوية وسألني:

- لو سمحت أنا هنا ليه؟

أقول له إيه: احنا مانعرفش. كل اللي قلته:

- شدة وتزول.

وخرج شفناه بعدها ماشي في المعتقل. رايح. جاي.

كل يوم يمر علينا، يصبح ويمشي. ويقعد مع الحراس، اللي يرضى منهم، أكثرهم كان يخاف منه. ويلعب السيجة مع واحد أو اثنين. ويمر على الضباط في المكاتب يصبح عليهم. وكان هنا حارس امرأته حامل دخل علينا الصبح يهلل ومعاه حلويات:

- مراتي جابت الولد. بعد أربع بنات. الجدع ده بركة.

كان يعمل مهندساً في شركة. من نفسه لم يطلب شيئاً يخالف التعليمات. نقول له:

- ادخل.

ويدخل، ويبدأ يساعدنا في الشغل.

- انسخ الصفحتين دول.

كان خطه حلو. يقعد جنب المكتب وينسخ.

على هذا الحال شهر كامل وجاء الأمر من الإدارة بالإفراج عنه. وليه؟

اعتقلوا غلط كان المقصود واحد غيره. أجروا معه التحقيق، وأرسلوه إلى معتقل آخر.

* * *

بحر العيون

جار الله الحميد

كانــت مـحـتـقـنـة ذلك الـصـبـاح بـشـكـل جـعـل زمـيـلاتـهـا يـتـخـلـين عن طريقة مزاحـهـن معها، تلك الـتي تلـح على نقاط ضعفها ودهشتها كطفلـة. إن أسوأ شيء هـو هـذا (الـكـونـتـر) الـذي يقفون خلـفه ويمدون أعينـهـم الـطـويلـة المحمـرة كقرون الفلفل الحار اليابس المطبوخ. وعندما تقوم تبحث عن رف وربما يكون البالطو عن مؤخرتها وهنا تمتد أعين بالـغة الطول، وكلـهم لا يستحقون مجرد الـتفكير بالمغامرة من أجل توريطهم في زيجـة كزيـجـات خلـق الـلـه. مرضـى بـالـجـنـس لأن أغلب ذوي الـعـيـون الـطـويـلـة والمزكومـين دومـاً هـم الـذين يجيئون برفقة أهلـهم من أول الـزوجـة إلـى الـشعب! كل الأطفال فالمستوصف طقس ترفيهي في نظرهم. أووف. أمس كلـمها. عارف ندا صاحب المستوصف. المؤلـم أنه الوحيد الذي لا تسبه حين يبدأ الـغزل. قالـت مرة لأمـهـا. فـصـمـتـت الـعـجـوز طويـلاً وكادت تمـوت. رأت عيـنـيـهـا الـحـبـيـبـتـين تغرورقان قالت: يمه بلا هالسؤال؟

- اسمعي يا بنيتي. أدري والله أنه حرام وأن هالكلب مجرم ولا هو مفرق بين حلال وحرام. بس يا بنيتي هو كلام يطير به الهواء. اجعلي نفسك كأن لم تسمعي يارب الشكوى لك. حنا بحاجة الألف وخمسمية. أبوك تعود من خلق أن الشغل مزاج، ومع ذلك ينفخ ويناطح بقرون من حديد ويطلب. بنتك هالملعونة تشتغل بلاش؟ ليش أسمح إنها تشتغل. جيبي 200 وإلا والله لذهبت للتو واستقلت لها.

قالت (زهرة) زميلتها النحيلة؟ شلون بحر العيون؟

- بحر طل!

فتضحك زهرة:

- زعلانين اليوم؟ وش فيك؟ هل كلم اليوم؟

دق جرس الهاتف الغليظ قفزت (ميثا) أنا أرد، مرحباً، سم. العنود؟ حاضر تفضل.

ومدت لها السماعة:

- متى يهدي الله الحبايب؟

- تبي شي؟

- أبيك يا حلو يا منكد علي نومي يا عنود ارحم.

- يا شيخ فيه ناس.

- أنا ما علي منهم، على الأقل.. وصمت، كان يلهث.. على الأقل يحصل هال...

وصرخ وأقفل السماعة شعرت بالدوار والغثيان، وقررت الخروج وفي وقوفها عند الباب قالت:

- بنات بأمان الله. أظني لن أرجع.

* * *

قصتان قصيرتان جداً

فهد الخليوي

بحر وأنثى

كانت الشمس قد أوشكت على الغروب. بدت خيوطها الذهبية تمتزج بزرقة البحر وكانها قناديل صغيرة تضيء من بعيد. اقتربت المرأة نحو الشاطئ. حدقت عبر الفضاء الرحيب. لم يكن بينها وبين البحر حجاب. تركت أسمالها الرثة قرب الشاطئ المقفر. توغلت عميقاً نحو البحر وهوت كنجمة مضيئة.

مكابدة

على قمة جبل شاهق. استفاق الصقر من إغفاءة قصيرة. نفض جناحيه الأسودين. رأى سحابة مكللة بالبرق تجري في السماء. هب لمطاردتها، وعندما شعر بالهزيمة، أدرك أن هذه سحابة وليست طريدة.

تدفق قليل من غيث السحابة على قمة الجبل. أسدل الصقر جناحيه وعاد لغفوته من جديد.

بواعث الأشجان

عبدالله ساعد المالكي

كـل ليلة يعتلي قمة الجبل المجاور المطل على طرف من المدينة الصاخبة بالحياة، يترك العنابر الخشبية المخصصة لسكن العمال غارقة في العتمة والضجيج، مرصوصة كعلب الكبريت، غاصة بالأجناس البشرية من مختلف أصقاع المعمورة، يحمل معه تعبه واستهلاك يومه من هموم الآخرين التي يسكبونها، كلمات ومعاني على أعطافه دون إذنه. وفي سكون لا يتخلله سوى لهاث أنفاسه يتأمل صفحة السماء المبسوطة على الأرض يحاول بلهفة أن يصل إلى عمق انبعاث كل ضوء كي يسبر كنهه ويحيط بمدى توهجه ولمعانه يتشتت ذهنه بين جزيئات الأسرار المخبأة عند نهاية كل انبعاث تحلق به الذكريات المجنحة إلى كل ركن خفي في أعطاف الذاكرة.

يـهـمـس لـروحـه الـهـائـمـة، وعـيـنـاه شـاخـصـتـان إلى حيث ومض الأضـواء، هناك لا شك توجد حياة، هناك لا شك ضـحكات، هـنـاك أمـل، هـنـاك غربـة؟ هـنـاك شـوق وتـوق وحـنـين، هـنـاك جـروح، هـنـاك وجـد، هـنـاك خيبات، هناك أيضاً ربما مرض.

لم يدرك كنه القدرة السحرية في تلك الأضـواء الخافتة التي تجعل مشاعره رهناً لتوهجها وخفوتها وتمددها عبر المسافات، تأتي فتعبث بذاته وتزرع في بيادرهـا بيارق يلمع سناهـا، ترفرف وتخفق بها كل ليلة، ولا لماذا تكتسب الأشـيـاء دائـمـاً من حـولـهـا غموضـاً، ولا لماذا يتفتت فؤاده وهو يرصد ومضـهـا بين التوهج والخفوت يلمحها في صفحة السماء وفي النوافذ المهملة والمنازل المهجورة وعلى الطرق الموحشة العابرة لقفار الظمأ يتسـاءل بين همس وجهر «ما الذي يقدح في ذاتي تلك الشـرارة كي يشتعل في أعـماقي كل هذا الحنين عند رؤيتي لتلك الحزم المتفاوتة البريقة من الضوء في عتمة الأمسيات».

يغوص في أعماقه المتشظية بلواعج الـشـجـن، يبحث في أعطافها المتقدة عن حصاد يومه من الكلمات، يعود إلى ما ترسب في ذاتـه الـشـجـيـة من عـبـارات وإيمـاءات وبواعث كدرت خاطره.

أعاد شريط ذاكرته فقرة فقرة لعله يجد في ثنايا الكلام ما ينبئه عن سر الاشتعال، مرت كلمات وعبارات الآخرين في خاطره كحبات مسبحة كهرمان، تعبث بها الأصابع.

زواج، افتراق، توافق، محبة، خيانة، وفاء، جوع، عطش، غناء، فقر، دموع، هجرة، غربة في ديار بعيدة، موت، نسيان.

أي كلمة أو جملة هي الشرارة التي كدرت خاطري حين سمعتها وحفرت فيه كمعول: أتساءل بحرقة، هل هو البعد والنوى، يفترق المحبون وتغيب العيون قسراً وهي تمطر بالدموع حيث تتحول في الطرقات كل الكائنات الشبيهة إلى صديقة، وحيث يصبح جـرح كـلـمـات الآخـريـن كـجـرح الأمـواس وتتحول ضحكاتهم إلى ناقوس يوقظ في الذات حنيناً متصلاً إلى حيث «الوليف» وعناوين الوجود الحنونة، هل هي الغربة حيث يفقد الفرح طعمه والجديد رونقه، وتتحول ضحكات الصغار إلى أجراس حادة، توقظ في الأعماق مشاعل الحنين إلى قبلات المحبين ولمس أطرافهم في ليلة العيد؟ أوقف شريط التذكر وهتف في سكون أعماقه: إنها هذه هي الجملة التي كدرت خاطري «غربة في ديار بعيدة».

* * *

قصة قصيرة

الحـــــاج

زينب سعيد

إيطاليا

كانت الحكاية وأضحت:

يلعب السوط طفلاً في يدي... يقتحم الأجساد، يجرح العضلات ويتوارى مهزوماً إلى بقايا بقع تقاوم جهد قوانا، أعود منهمك القوى إلى جحري لأروي بطولة نضالي إلى أطفالي.. وكلما ضجعت إلى مضجع نومي إلا ومزقت الكوابيس هدوء نومي إنها نفس الجثث التي تطاردني، تلاحق ذراعي لتبترها، يرمي بي درب إلى آخر، مستودع إلى آخر، جحيم إلى أسود منه... أستيقظ على صراخ زوجتي المفزعة من حلمي، تقدم لي ماءً طازجاً وتقول في رضى مشحون بالتعب والتكرار:

هدئ من روعك ياسيدي الحاج.. ماذا حل بك؟ أعرض نفسك على طبيب أو حاول أن تتجنب تعب اليوم الطويل الذي يرمي بك في هذه الكوابيس، لتعود السكينة إلى نومنا الهنيء.

استحال الساجن سجيناً:

«ننزع منهم اعترافات لا نعرف معناها، نستكين إلى أنفسنا... ينبعث منا إنسان مخالف لنا... نتجاوزه حتى لا نسقط في براثن متاهاتنا.. نحن ننفذ الأوامر فقط... وواجبنا الديني والوطني يحتم علينا الجهاد ما بالك بمعاقبة المرتدين والخونة أعداء الوطن»، هذا أقوله لنومي كلما مزق الكابوس جفوني... أنا لا أملك سلطة على أحد، إنه واجبي...... يتبعني السوط الذي أحط برحاله على أجساد الخونة، في دروب النوم يقض مضجعي، يسلب راحتي ويقودني أناس محروقة وجوههم، مقنعين، عارين، ينزفون دماء إلى غرفة مظلمة. تتدلى من أجسادهم أسواط طويلة جداً، عيونهم تدمع دماً.. ويضحكون.. يضحكون ملء رئتهم.. يقهقهون، بعدما يقتربون مني، يأخذون أصابعي يدخلونها في جروحهم النازفة ويقهقهون... يفتح أحدهم باب الغرفة، أهرول هارباً من قبضتهم، يعلو صخب ضحكهم أكثر وهم واقفون في أماكنهم بجروحهم، ووجوههم المسودة وبسياطهم المدلولة منهم، وكلما اقتربت من الخروج إلا واستقبلتني جماجم جثث إنسية... أعاود الصراخ بكل ما أوتيت من ضعف... بكل ما أوتيت من هول، تحيط بي الجماجم فتنفصل، تكون اليدان جثة والأرجل جثة والرأس معلق في الفضاء، وأنا مشدود إلى الخاصرة.... تدور بي تفاصيل الجماجم.. الجثث وتقهقه، يدمر صداها الأفق فتدمي الطبيعة دماً... مطراً أحمر... وتستحيل الجثث كائنات غريبة تريد ابتلاعي، وأنا مشدود إلى الخاصرة، أتهاوى ساقطاً فاقد الوعي، أستفيق على صراخ زوجتي وهي تولول قائلة:

هدئ من روعك يا سيدي الحاج ماذا حل بك؟

أمعن فيها النظر قائلاً:

أين أنا؟

فتجيبني:

أنت في بيتك.

أقول:

الحمد لله أني حي أرزق، الحمد لله أن كل ما حدث هو مجرد كابوس ليس إلا....

تقدم لي كوب ماء، تأخذني في حضنها كطفل مفزع قائلة:

هناك خطأ ما ترتكبه ربما هو الذي يتسبب لك في هذه الكوابيس، حاول إرضاء ضميرك ليعود الهدوء لنومنا....

أجيبها وأنا بين النوم واليقظة:

أجل إنني أنفذ الأوامر، لا أفعل شيئاً غير تنفيذ الأوامر...

أردد هذه الشذرات والنوم والفزع يهيمان بي، وفي اليقظة أسمع صوتاً يقول:

دواؤك بيدك أنا لا أملك إلا أقراص الهروب إلى النسيان... أدخل النوم مجدداً.....

نجمة البحر

هناء عطية

في المرآة القديمة للخزانة تراه وهو ينحني بوهن إلى الأمام، ليلتقط من الصحن فصوص البرتقال. فكه يتدلى قليلاً وعينه تدور في الحجرة وتشبه خرزتين رماديتين. تفكر أن تتركه وتمضي. لا تعود أبداً

عندما تاتي تدفع بابه الموارب. هواء البحر يخبط وجهها. تقول أشياء عن المتاهات التي تدور فيها للوصول إليه. وأزقة ضيقة تدفعها من جديد إلى طريق البحر.

يردد باعتيادية ولكنك ستاتين.

تخطئ في عدد الأيام التي داومت فيها على المجيء، يخيل إليها أنها تواصل ذلك منذ زمن طويل، وشيء لا تعرفه يحضها على الاستمرار.

تتذكر على نحو غامض تمددها فوق الأريكة خلف المشجب واهتزازات جسده فوق فراشه ويده. ويخيل إليها أن ذلك حدث في حلم رأته حيث كانت بين النوم واليقظة، تنظر نحوه من مكانها، بينما ملابسه المعلقة تحجب معظم جسده المريض.

كانت الدروب تتنافر في وجهه بصورة خفية، ولكنها سرعان ما تتفضح عندما يبدأ الكلام، تفكر في موته الوشيك وأشعاره التي لم تعد تحتملها وهي مازالت تراقبه في المرآة، ضوء الغروب البرتقالي يسقط فوق عينيه ويشعلها. فكرت في الفاكهة التي ستغسلها جيداً بالماء والمطهر، وربما تصنع له حساء يكفيه أياماً.

– كيف وصلت هذه المرة؟

– أتيت مع السوري بائع الجبنة.

– كتبت قصيدتين.

– فعلاً!

– وحياتك.

– لن آتي بعد ذلك.

لمحت السوري من بين ضلفتي النافذة المواربة. فكرت أن تهرول خلفه ليخرج بها من جديد إلى البحر، لكنها ظلت تختلس النظرات إليه وهو يقف مترنحاً يعدل من البطانية القديمة المفروشة تحته. صوت أنفاسه يملأ الغرفة ويذكرها بجسده الشبحي وهو يتحرك فيما يشبه اللذة.

راح يقرأ قصائده بفم مملوء بالزبد. صوته الذي يشتتها يتسلل منه شيء، يبعث على الخوف في صدرها. فكرت للمرة الأولى أن ذلك الصوت تخلص من الحب تماماً.

– أقشر لك برتقالة أخرى؟

– لا.

انتبهت إلى شروده ذلك الذي يسترسل بعده في حكايات مكررة عن زوجة هجرته وطفل كان لهما، ثم السوري الذي يطبخ له ويخدمه، وعن الأصدقاء الفاسدين.

تمددت فوق الأريكة وراحت تنصت إليه محاولة أن تتبينه من بين فراغات الملابس المعلقة، كان طرف البطانية المحددة بمربعات رمادية ثابتاً مكانه:

– ربما آتي كل بضعة أيام.

– ...

– ألملم لك قصائدك المبعثرة. هل ستنام قليلاً؟

– ربما.

ضحك ضحكة واهنة، ثم قال: أخيراً وجد السوري نجمة البحر.. يقول إنها مازالت حية.

– هل تكون حية في العادة؟

– يقول ذلك.

راحت تحدق في الصحن المملوء بالماء والنجم الغارقة فيه، وهواء البحر يضرب في طريقه كل شيء في الغرفة. راح يلقي أبياته الجديدة بصوت متحشرج. وجدت نفسها تحدق بانقباض في أشياء دقيقة تشبه الشعيرات تتحرك على أطراف النجمة وتبحث في صدرها عن أثر لأي عاطفة تحملها على المجيء ثانية.

كانت أبياته تدور حول رجل يتجول

تحت المطر ويجر أمامه عربة خشبية مملوءة بالأشياء.

قالت فجأة: إنها عربة فارغة.

– ولكنني أقصد!

– لا، فارغة.

ظل ساكناً مكانه على طرف الفراش منكس الرأس قليلاً. وغيمة من حزن تمرّ بوجهه وترقق من قبحه، راح يحدق فيها بعينين متأججتين فاقشعر جسدها وأحست أنها طعنته بسكين.

– يجب أن تعلق النجمة فوق الجدار.

– ...

– هل يعلقها السوري؟

– ...

– فيها رائحة البحر.

– ...

– ربما أعيد لك ترتيب الغرفة.

– ...

– سأبدل المشجب مكان الفراش.

رأته ينظر ناحية النافذة، ويمتلئ بما يشبه الكراهية.

كانت نوافذ البيوت الأخرى المطلة على الغرفة خالية من الناس ومفتوحة.. يدفعها الهواء.

حاولت – كما فعلت مراراً – أن تتذكر المرة الأولى التي جاءت فيها إلى هنا مع بعض الأصدقاء، وسببا واضحا لمجيئها المتكرر. كان السوري يقف بعيداً في منتصف الشارع يلوح لهما بيده.

ظل صامتاً طويلاً. قالت: ربما العربة ليست فارغة.

حين اقتربت منه وجدته نائماً مكانه في جلسته. وجهه ناحية النافذة، خمنت أنه لم يسمعها. نظرت إلى الأريكة ورددت من جديد: ربما العربة ليست فارغة.

خرجت إلى الهواء

* * *

لا أعرفك فمن أنت؟

من كتاب المستطرف
من كل فن مستظرف

دخـل الفرزدق على سليمان بن عبدالملك، فقال له:

من أنت؟! وتجهم له كأنه لا يعرفه.

قال الفرزدق:

وما تعرفني يا أمير المؤمنين؟

فقال سليمان بن عبدالملك:

لا أعرفك فمن أنت؟

قال الفرزدق:

أنا من قوم منهم أوفى العرب وأسود العرب وأجود العرب وأحلم العرب وأفرس العرب وأشعر العرب...

فقال سليمان بن عبدالملك:

والله لتبينن ما قلت، أو لأوجعن ظهرك وأهدمن دارك.

قال الفرزدق:

لك ذلك يا أمير المؤمنين. أما أوفى العرب فحجاب بن زرارة الذي رهن قوسه عن جميع العرب فوفّى بها. وأما أسود العرب فقيس بن عاصم الذي وفد على رسول الله صلى الله عليه وسلم فبسط له رداءه وقال هذا سيد الوبر. وأما أحلم العرب فمتّاب بن ورقاء الرياحي. وأما أفرس العرب فالحريش ابن عبدالله السعدي. وأما أشعر العرب:

فها أنا ذا يا أمير المؤمنين - فاغتمّ سليمان مما سمع من فخره، وقال له:

ارجع على عقبيك فما لك عندنا شيء من خير.

فرجع الفرزدق، وقال له:

أتيناك لا من حاجة عرضت لنا

إليك ولا من قلة في مجاشع

فلم يجبه سليمان بكلمة.

* * *

فصاحة وذكاء فتــاة(*)

من سلسلة النوادر والطُّرَاف

صحب رجل كثير المال عبدين في سفر، فلما توسطا الطريق همّا بقتله، فلما صحّ ذلك عنده قال: أقسم عليكما - إذا كان لابد لكما من قتلي - أن تمضيا إلى داري، وتنشدا ابنتيّ هذا البيت! قالا: وما هو؟ فقال:

من مبلغٌ بنتيّ أن أباهما للّهِ درُّكما ودرُّ أبيكما

فلما قتلاه جاءا إلى داره، وقالا لابنته الكبرى: إن أباك قد لحقه ما يلحق الناس، وآلى علينا أن نخبركما بهذا البيت! فقالت الكبرى: ما أرى فيه شيئاً تخبراني به، ولكن اصبرا حتى أستدعي أختي الصغرى.

فاستدعتها فانشدتها البيت، فخرجت حاسرة[1]، وقالت: هذان قتلا أبي يا معشر العرب، ما أنتم فصحاء، قالوا: وما الدليل عليه؟ قالت: المصراع الأول يحتاج إلى ثان، والثاني يحتاج إلى من

(*) نوادر القصص عند العرب، دار الفكر اللبناني، بيروت.

(1) حاسرة: أي كاشفة. (حسرت المرأة ذراعها وخمارها، أي كشفته).

يكمله، ولا يليق أحدهما بالآخر... قالوا: فما ينبغي أن يكون؟ قالت: ينبغي أن يكون:

من مخبرٌ أنَّ أباهما

أمسى قتيلاً بالفلاة مُجندلا

للّه درُّكما ودرُّ أبيكما

لن يبرحَ العبدان حتى يُقتلا

فاستخبروهما فوجدوا الأمر على ما ذكرتْ

* * *